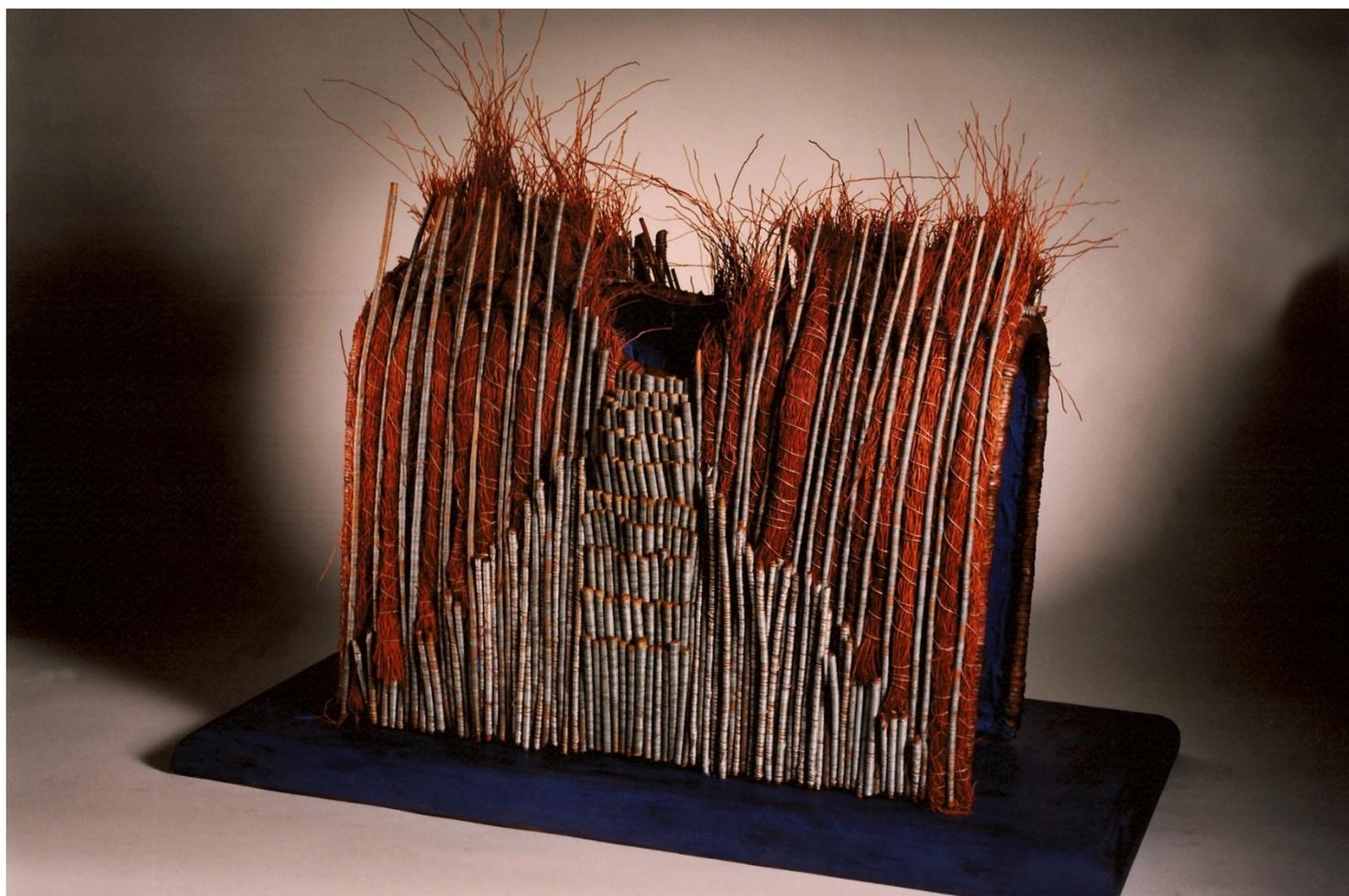


Año VII – Nº 7 – Agosto de 2023.
ISSN: 3008-9743

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 VII – N° 7 – Agosto de 2023
ISSN (on-line): 3008-9743

Director

Maximiliano Crespi

Editora responsable

María Negroni

Secretaria de redacción

Ana Abbate

Colaboran en este número

Ada Salas, Nicolás Antonioli, Fernando Murat, Susana Villalba, Ana Baudizzone, Pablo De Santis, Mariela Pace, Ana Montes, Aníbal Jarkowski, Foglia, Sandra Sternischia, Karina Wainschenker, Julián Gorodischer, Julia Magistratti, Clara Bennardis, Melisa Gnesutta, Soledad Galván, Francisco Zamora y Silvina Chacón.

Arte y diseño

17grises editora

Imagen en tapa

Homenaje a Italo Clavino de Nora Correas

Agradecemos a la Fundación MEDIFE por la ayuda en la corrección de este número.

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	Textos de Profesores	La experiencia de una beca
	ensayo	
I	I	I
<i>Intersecciones</i>	<i>Rodolfo Walsh</i>	<i>Sobre no escribir</i>
por Nicolás Antonioli	por Fernando Murat	por Ana Baudizzone
7	15	41
	conversación	
II	II	
<i>La magie du signe</i>	<i>Democracia directa</i>	
por Ada Salas	<i>o poesía selfie</i>	
12	por Susana Villalba	
	23	

**Textos
de estudiantes
(Maestría)**

metamorfosis
*La imaginación
y el encanto*
por Pablo De Santis
46

I
*El lamento
de Lien-Mieh*
por Mariela Pace
47

II
El collar de ámbar
por Ana Montes
50

poética de la nota
Los apuntes
por Aníbal Jarkowski
54

I
Algunos apuntes
por Foglia
56

II
Dos asteriscos
por Sandra Sternischia
59

III
*Notas para
reescribir “El aleph”*
por Karina Wainschenker
63

**Textos
de estudiantes
(Diplomado)**

leer y escribir
Las líneas del poema
por Julia Magistratti
71

I
*Poemas de
Clara Bennardis,
Melisa Gnesutta
y Soledad Galván*
72

la no-ficción
*Instantánea de
Rosario Bléfari*
por Francisco Zamora
85



— *Panes*
Nora Correas

Serie Frost

La magie du signe

A comienzos del pasado 2023, la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF decidió homenajear a la extraordinaria poeta española Ada Salas convocándola a participar de la ya clásica serie “Lecturas Frost”. En esa ocasión, los alumnos de la maestría tuvieron la grata satisfacción de oír de boca suya una profunda reflexión en torno a la poesía como experiencia artística mágica y transformadora, casi en el deslinde con la de la música y la pintura.

A continuación, presentamos a los lectores y lectoras de *Aquilea* el texto de “La magie du signe”, la conferencia de Salas, precedida de un bello y esclarecedor trabajo crítico de Nicolás Antonioli.

Intersecciones entre poesía, lectura creativa, arte pictórico y musicalidad en la obra de Ada Salas

por Nicolás Antonioli

Me sumergí en las obras de la española Ada Salas de manera cronológica, comenzando por *La sed* (1997), hasta llegar a *Arqueologías* (2022). La obra poética de Ada Salas es una de las más interesantes dentro de la escena de la poesía española contemporánea. Su estilo es peculiar gracias al empleo de recursos literarios poco comunes como las acotaciones, el uso de paréntesis, los silencios y la polifonía. Además, su obra poética inscribe fragmentos ensayísticos y una estrecha relación con otras manifestaciones artísticas como la écfrasis, la música sacra y la pintura religiosa, que hacen que su trabajo sea una propuesta innovadora y enriquecedora para la poesía actual en castellano. Salas señala en su conferencia “Lengua del alma”, para la Fundación Juan March, que “Cada poema es único, no volverá a suceder, no se repite el milagro. No se sabe de dónde llega el poema. El poema es el único testimonio de que ese algo (atravesó) su mente, su cuerpo, en el nido extraño y desconocido de su ser, en la madriguera de su lenguaje: ‘una como insaciable madriguera’”, para luego agregar que “cada poema es único, no intercambiable, responde a un impulso singular y no volverá a repetirse. Escribir es fijarlo como en una fotografía, es fijar un instante, dejarlo ser algo que no es sólo sueño”, contradiciendo a Roland Barthes, quien afirmaba que el poema o la poesía es “el esplendor de un lenguaje soñado”, una especie de juego artificial, o fuego de artificio, una apertura de luz en el cielo nocturno. Para luego agregar: “El poema además de lo que dice

habla de lo que estuvo a punto de no existir”, resumiendo de esta forma su concepción sobre el arte de la poética.

Cabe resaltar la relevancia que tienen las acotaciones, que se inscriben entre rayas dentro del cuerpo textual, en la poesía de Ada Salas. Por medio de éstas, la autora nos muestra su intención de crear un espacio temporal y espacial que permita al lector entrar de lleno en la obra, comprendiendo su contenido de manera más completa. De este modo, las acotaciones funcionan como una especie de intermedio que frena la velocidad de lectura aportando claridad y precisión. Esto nos demuestra que la autora no sólo se preocupa por el valor semántico de su obra, sino también por la forma en que es recibida por el lector. Sumado a esto encontramos lo parentético, como propuesta de irrupción en la sintaxis poética, y el uso de los silencios, es decir, la intervención de la materia textual, la inclusión de proposiciones parentéticas que trazan un imaginario en constante tangente, es otro recurso importante en la poesía de Ada Salas. Por medio de estos elementos, la autora crea una especie de espacio intermedio que deja al lector en suspenso, en sutil levitación. Esto nos recuerda a la idea de la “puerta abierta” de la poesía, que deja al lector la libertad de interpretar las palabras y el mensaje que emana de ellas. En su poema “Anunciación III”, utiliza los paréntesis para introducir una reflexión que complementa el contenido del poema: “Un hijo nacerá/ de mí/ no mío/ al que amaré (o ésas/ más o menos/ fueron sus palabras). Y ahora yo/ te escupo”. Este uso de las acotaciones parentéticas permite al sujeto imaginario introducir una especie de comentario o reflexión que enriquece el poema, por su poder evocativo. Por cuanto, es de destacar también la importancia que asumen otros signos gráficos como los puntos seguidos, puntos y aparte, puntos finales y la ausencia de comas, apelando al corte quirúrgico del verso. También

tiene relevancia el uso de itálicas o cursivas para indicar los cambios de voz. Tenemos entonces la voz del sujeto poético e imaginario, las acotaciones de un sujeto autor imaginario que opera entre rayas o entre paréntesis y el discurso de otras voces prestadas del espectro poético, en itálicas. La polifonía juega un papel crucial en la obra de Ada Salas, creando un diálogo entre estas distintas voces mencionadas.

Paralelamente, la poesía de Ada Salas se distingue por su marcada musicalidad y ritmo, aspectos que han sido objeto de análisis por la crítica literaria en numerosas ocasiones. Los poemas de Salas se construyen a través de una poética que conjuga lo cotidiano con lo trascendental, lo humano con lo divino, lo terrenal con lo celestial. La poesía de Salas es un verdadero canto a la vida y a la naturaleza humana, en el que la musicalidad y el ritmo se convierten en elementos esenciales para la creación poética. En *Descendimiento* (2018) aparece este rasgo musical bien visible, mediante lo coral, los coros propios del oratorio, interludios, oberturas, cantatas, provenientes de las codas y albas que aparecían ya en su libro *10 Mandamientos* (2016).

Otro aspecto que se puede destacar en la línea de lo musical es la presencia de la música sacra y el oratorio. La autora ha mencionado en diversas ocasiones su admiración por la música religiosa y cómo esta ha influido en su poesía. En sus poemas podemos observar una clara influencia de la liturgia católica, con la presencia de elementos como el coro, la oración y el ritual. La poesía de Salas se convierte así en una especie de oración laica, en la que el lenguaje poético se convierte en un vehículo para expresar lo sagrado y lo divino. En su libro *Descendimiento* aparece lo coral, propio del oratorio, pero lo amplifica llegando a conformar una verdadera ópera sacra en clave poética.

Finalmente, otro aspecto que se destaca en la obra de Ada Salas es el cruce con el arte pictórico. La autora ha mencionado en diversas entrevistas su admiración por la pintura y cómo ésta ha influido en su poesía. En sus poemas podemos observar una clara influencia de la *écfrasis*, es decir, una técnica literaria que consiste en la descripción detallada de una obra de arte visual. En su poema “(*Écfrasis —ahora sí—. Inventario*)”, describe la obra *El descendimiento* (óleo sobre tabla. Antes de 1443. Museo del Prado) del pintor flamenco Rogier van der Weyden, que da título a su libro homónimo, donde logra transmitir el ambiente y la atmósfera de la pintura: “HAY una/ calavera./ No hay ningún animal./ Son cuatro las mujeres seis los hombres./ Apenas un vestigio de paisaje/ —cuatro/ tres/ florecillas/ debajo de los pies/ de Magdalena—. Luego están/ el dorado/ lo extraño de esa rara tracería [...]. Como si esto ocurriera/ en la/ profundidad/ de un espacio dramático/ —la caja/ donde ocurre/ el sufrimiento—./ Y tú el espectador./ Los zapatos la piel/ —qué raros/ los zapatos—”. En este fragmento se puede apreciar cómo la poeta utiliza la descripción detallada de la pintura para crear una atmósfera de incertidumbre y ambigüedad. Esta relación de la poesía de Ada Salas con la *écfrasis*, la música sacra y la pintura religiosa da como resultado una poesía que se caracteriza por ser muy visual, ya que la autora nos describe escenarios, personajes y objetos con gran detalle, no sólo desde lo estrictamente pictórico, sino también desde la evocación de un comentario murmurado entre dientes que pone de manifiesto los aspectos espirituales y místicos, que son parte de las obsesiones de la poeta.

La obra poética de Ada Salas es, en suma, una muestra de su capacidad para crear una poesía que va más allá de lo convencional, que es capaz de transmitir algo más profundo y complejo por

medio de estos recursos literarios poco comunes. Su capacidad para fusionar distintas disciplinas artísticas la convierte en una de las autoras más interesantes e innovadoras de la poesía española contemporánea.

La magie du signe

por Ada Salas

Me pongo a pensar en qué voy a decir al escribir esto que ahora leeré ante ustedes, y me enfrento una vez más a eso que me resulta tan difícil: hablar de la poesía como experiencia creativa propia: escribir, o decir, lo que suele llamarse una “poética”.

Seguramente por eso la manera en la que puedo “reflexionar” sobre la escritura es fragmentaria, desordenada, incluso caótica. Cuando lo intento, no hago sino esbozar ideas inconexas, fulguraciones que no duran y a las que les cuesta desarrollarse. Párrafos sueltos de un discurso sin hilo, como lo son, también, los poemas: fragmentos, piezas sueltas de no se sabe qué maquinaria. Párrafos sueltos de, a veces, discursos antitéticos, de ideas paralelas que no se encuentran. El terreno de la poesía no puede pisarse sino a ciegas.

Y esto que acabo de decir no es exactamente una “captatio benevolentiae”, o, con esa extraña construcción conjuntiva en castellano, y que es una de mis predilectas... no sólo... sino también.

La incertidumbre a la hora de que los poetas hablen de poesía no es algo que sólo me atañe a mí, por supuesto. Cómo va a poder dibujar a vista de pájaro el mapa de un territorio alguien que está caminando por algún valle perdido de un lugar que desconoce. No se puede saber cuál es la forma que un río traza sobre la superficie cuando uno está metido en él. Como mucho, podrá hablar del agua que toca su cuerpo, del paraje mínimo en el que se encuentra, teniendo en cuenta, además, que ese río que por naturaleza es heraclíteo, esa agua, puede ser distinta en cada poema, en cada libro, en cada verso.

Esto dijo el inmenso Federico García Lorca al “definir” qué es poesía: “Poesía es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse, y que forman algo así como un misterio”¹.

De esa “definición” de Lorca, con la que creo que ningún poeta podría estar en completo desacuerdo, voy a destacar todo lo que en ella indica que el poeta no podía afirmar con seguridad qué es poesía: “Uno nunca supuso que...” “Algo así como” y “Un misterio”. Una definición, por lo tanto, que es todo lo contrario a una definición. Y quién podría saber mejor que Lorca qué es eso de escribir poesía... en qué consiste ese eso con el que tuvo que vérselas.

De las palabras de Lorca sólo podemos asir de verdad con las manos “poesía es la unión de dos palabras”. De la poesía, según esas manifestaciones de incertidumbre en la definición de Lorca, nada podemos decir con certeza. Quizá intentar una definición negativa, como esa maravillosa de Reinhardt, que tampoco concreta nada, pero lo concreta todo: “El arte es el arte, y todo lo demás es todo lo demás”. Algo así como “poesía es lo que es poesía, y todo lo demás es todo lo demás”. Haciéndome eco de Ida Vitale, podría decir que la palabra poesía es una palabra de posibles interpretaciones/explicaciones infinitas. Un desastre.

Pero encontré ayuda, o una ayuda me encontró.

Hace unas semanas veía en el *Museo de arte contemporáneo Helga de Alvear* de Cáceres —la hermosa ciudad en la que nací— una exposición titulada, con un guiño a Magritte, “Esto no es una película”. Ésta, sorprendente, se centraba en películas que no llegaron a rodarse. Ya estaban pensadas, escritas, e incluso estaba diseñado su cartel anunciador. Películas que fueron pero no fueron, mensajes que no llegaron a serlo, propuestas que se quedaron en

¹ Alberto F. Rivas refiere que, en 1933, Lorca dijo textualmente esas palabras.

silencio. Me pareció que la idea era en sí misma poética. Una gran elipsis, la mayor elipsis posible: no sólo falta el centro de la película sino, incluso, su principio y su final. Esas películas fueron sólo un deseo, un deseo irrealizado, truncado. Es esa una de las posibilidades de su fascinación: de la poesía: la falta, lo que falta, algo falta. Un poema es, por su propia esencia, un discurso incompleto.

En una de las salas del museo me encontré con una secuencia de “pochoirs” de Sonia Delaunay. Un encuentro que fue una de esas “apariciones” del azar. Y que me dio el título para este texto. La serie se abría y cerraba con dos “cuadros” (en realidad, páginas enmarcadas de un libro ilustrado) que eran tan solo palabras, texto: incidiendo en esa tendencia de la vanguardia a participar en la unión de texto, de poesía y pintura², en la idea de que las “letras” son, también, dibujo, imagen, y pueden por sí solas constituir una obra de expresión plástica, pictórica³. Del primero de esos “cuadros” extraigo estas palabras: “Il y a une magie de L’AIMANTATION, qui succède à la disparition du sens augural”. Y del último: “MAGIE du signe, de la forme, magie du rythme. note éternelle du present. tout l’interet est dans la REVELATION.” Hay una magia de la imantación que sucede a la desaparición del sentido augural. [...] Magia del signo, de la forma, magia de ritmo. NOTA ETERNA DEL PRESENTE. Todo el interés está en la revelación.”

² Recordemos el maravilloso *Prosa del transiberiano*, que ilustra el libro de Blaise Cendrars (aunque el trabajo de Delaunay desborda con mucho esa idea), se trata de verdadera colaboración. Roberto Díaz, en el catálogo de la exposición aclara que en esta época se dedica con especial interés a la ilustración de libros de poesía, como el publicado ese mismo año por la galería Denise René del volumen “Poésie de mots, poésie de couleurs”, con composiciones de Delaunay alternadas con versos de Arthur Rimbaud, Mallarmé, Blaise Cendrars, Joseph Delteil, Philippe Soupault y Tristan Tzara. La obra ilustra poemas de su amigo, poeta, editor y galerista Jacques Damas.

Con esto bastaría para decir casi todo, si no todo, lo que se puede decir sobre la poesía. Tendría, consecuentemente, que callar. Añadiré, empero, algunos pensamientos-pinceladas al hilo de estas palabras de Jacques Damas que Sonia Delaunay “ilustra”.

La “imagen” gráfica de “la magie du signe” en la litografía de Sonia Delunay es suficientemente “mágica”. El diccionario de la RAE define así “magia” en su segunda acepción: “Encanto, hechizo o atractivo de alguien o algo”. Así me sentí cuando estaba frente a esa litografía que contenía esas palabras: encantada, hechizada, captada por el atractivo de esas grafías, de su “belleza formal”, y de que esas palabras, junto con algunas más, estuvieran colgadas de la pared de un museo con la condición de cuadro. Unas palabras suspendidas, exentas, fijadas en una imagen (o en una partitura, si las escuchamos), como las palabras del poema. Palabras, las del poema, también hechizadas y hechizantes.

“La magia del signo” me parece una secuencia de palabras hermosa. La magia del signo. Como si fuera el título de un cuadro, de un poema, de una pieza musical, de una película. Unas palabras que no “cuentan”, ni dicen, simplemente nombran, así, sin verbo, un simple sintagma, exento de la idea de que la transmisión de un “mensaje” debe dar cuenta de algo... Para eso, para dar cuenta de algo, hace falta un verbo.

La poesía, como la pintura o como la música, no necesitan verbo. Verbo como categoría que implica acción. En la novela, en el relato, (vistos, quizá, de una manera simplista) el verbo es imprescindible. En la poesía no: el mundo de la poesía es un mundo fuera del tiempo. Puede permitírsele. Pueden prescindir de ellos, porque no tienen que “dar cuenta de nada”, no tienen, siquiera, que “transmitir un mensaje” tal como entendemos que debe hacerlo la comunicación.

Un poema no es algo que tenga que ser “descodificado por el lector”. Recuerdo la cita de Delaunay: Hay una magia de la imantación que sucede a la desaparición del sentido augural”. El lector “se traga” el poema como una, de niña, se tragaba la hostia consagrada: sin saber exactamente qué era lo que tragaba. Por pura fe.

Las palabras de la poesía pertenecen al mundo de “lo suspendido”, lo que no se realiza ni, en pasiva, es realizado. A la poesía, más que contar, se le “exige” cantar. (Creo que le estoy “robando” la idea a Antonio Machado, cuya poesía es, por ese orden, canto, emoción, pensamiento. Los poetas somos unos salteadores de caminos, unos bandoleros, robamos el camino de los que nos han precedido. A lo mejor la tradición no es más que una secuencia de sucesivos robos). Decía que no importa que las palabras de un poema cuenten o no cuenten. No importa: son. Llegan. Son siempre ellas mismas: no se transforman en “significado”, como cualquier mensaje. Puede ser palabra suspendida, no sometida, incluso palabra cuyo “sentido augural” ¿previo, inicial? puede desaparecer, desvanecerse. Ellas son su significado. “El único argumento de la poesía es las palabras”, decía Caballero Bonald en una entrevista que le hizo el poeta y traductor Jordi Doce.

La poesía es paradójica en tantos sentidos: las palabras llegan, pero no tienen exactamente una voluntad de ir, de dirigirse a. Llegan, como digo, casi por ensalmo. Como todo sortilegio. Las palabras de la poesía son a la vez intransitivas (en el sentido en que Rilke hablaba del amor, en que Rilke, sorprendentemente, prefería la intransitividad). Las palabras en poesía se quedan en ellas y con ellas. Son tautológicas y autorreferenciales. Cada una de ellas, en el poema, no puede vivir sin la otra. Las palabras en el poema se necesitan a ellas mismas. Y llegan, sin embargo, vaya si llegan. Son transitivas, entonces, ¡oh paradoja! Llegan como llegan las

flechas, impulsadas por el arco que su fuerza genera. Pero sin arquero. El arquero aquí no pinta nada. Ellas son su propio arco y su propio arquero. La diana es el corazón del lector, el corazón, y el centro de su cerebro, y el centro de su estómago.

“Todo el interés está en la revelación”, dicen las palabras-cuadro de Sonia Delaunay. Revelación. Así, el poema. Cuántas veces leyendo un poema este nos “dice” algo que no sabíamos que necesitábamos leer: nos dice algo que *nos* era secreto. Cuántas veces le ocurre lo mismo previamente a quien lo ha escrito. Poemas reveladores: que no nos dicen lo que queremos oír (o escribir), sino lo que necesitábamos oír (o escribir) aun no sabiéndolo.

Hay un refrán que reza: “lo que viene, conviene”. Esto puede aplicarse a una especie de sentido de conformidad con los avatares de la vida que me disgusta profundamente; yo prefiero interpretarlo de esta forma: lo que se nos presenta viene para iluminarnos. Iluminar: encuentros luminosos e iluminadores con los poemas (y caigo en que estoy citando todo el tiempo a Rimbaud: sus *Iluminaciones*). Regalos para quien sabía acogerlos eran los poemas, según Celan. Regalos azarosos: verdaderos encuentros.

Coincidirán conmigo en que el encuentro con esta obra de Sonia Delaunay fue un “encuentro mágico”. Por tantas razones: Entre otras, por algunas de las “cuestiones” que tienen que ver con mi forma de entender la poesía, sin que ésta, por supuesto, sea en absoluto original, ni siquiera propia.

Creo en la dimensión gráfica del poema (y esas palabras eran sendos cuadros); es decir, creo que el poema en la página es también un dibujo, y que ese dibujo es una parte fundamental del poema. No se trata solo de música y sentido, también de plasticidad “física”: la forma que el poema conforma en la página.

Dibujo. Dibujar.

Y no puedo por menos de citar esta copla popular flamenca que, acompañaba, como preámbulo, a uno de mis libros: *Alguien aquí*. Es una copla que he escuchado decenas de veces cantada por Enrique Morente con Sabicas a la guitarra. Un texto que tiene tanta “carne”, que no me es posible ahora degustarla con ustedes. Apuntemos solo a la soledad radical del poeta ante la escritura (tanta que necesitas pedir ayuda sea a las Musas, sea a este misterioso “caballero” cuya identidad podría ser además de la una presencia inidentificable, la del lector, que viene a ayudar a dibujar esa rosa o la dibuja él mismo, la del poema, esa rosa). Apuntemos también a la imposibilidad de dibujar, de decir, (al menos de hacerlo sola, solo) el centro de la belleza: la rosa. La rosa: símbolo, o metáfora, o imagen que tantas veces ha sido en poesía la belleza, lo efímero, aquello a lo que no se puede acceder, y la escritura misma.⁴ Un enigma en sí misma. Ahí va la copla:

*A dibujar esa rosa
ayúdame caballero
que estoy solito y no puedo
dibujarla tan hermosa*

Creo que las palabras en el poema se unen y se suceden por una fuerza de imantación. Imantación. Esto lo dijo Octavio Paz, esto lo escribió antes Lorca, esto lo piensan y lo han escrito tantos. A la imantación del sonido se deben, por ejemplo, las aliteraciones, la rima, las paronomasias; a la imantación léxica se deben, por

⁴ Encuentro azaroso de nuevo. Un amigo, Jordi Doce, me regala una antología de poemas de Yeats que ha traducido y acaba de editarse. La abro, y el primer poema es “A la rosa sobre la cruz del tiempo”. Sus dos primeros versos dicen así: “Rosa roja, Rosa activa, triste Rosa de mis días”.

ejemplo, las correspondencias de las que habló Jakobson. A la imantación de la música se debe casi todo en poesía. La música lo imanta todo: la sintaxis, la selección de las palabras, la pertinencia del encabalgamiento... todo. También hay en el poema una música del pensamiento, y de emoción y de las imágenes. Y eso se refiere tanto al “verso tradicional” como al verso libre, o al verso roto, o al poema en prosa. ¡Qué duda cabe! Además, y quizá deberíamos empezar por ahí, el poeta escribe por imantación: movido por una fuerza que no domina, y a la que no puede resistirse.

Creo también que la poesía es “nota eterna del presente”. Voluntaria o involuntariamente (la voluntad del poeta importa bien poco), habla de, y desde y sobre todo con un lenguaje de su tiempo, y da cuenta (sea cualquier tipo de poesía que sea), de su tiempo. *Poeta en Nueva York* no es sólo un inmenso libro de poesía, es también un tratado de sociología del siglo XX, de historia, de antropología: es el reflejo (más certero que el retrato) del siglo que puede hacer cualquier libro de historia. Creo que los poemas de Miguel Hernández, “España aparta de mí este cáliz” de Vallejo e “Hijos de la ira” de Dámaso Alonso, cuentan más sobre la Guerra civil española que muchos libros de la historia de ese momento negro de la historia de mi país.

Y creo, por supuesto, que los poemas, las obras de todos estos poetas están, a la vez libres y ausentes de todo esto. Son, también, obras exentas, independientes, lenguaje liberado de su contexto, de quien los escribe, por eso seguimos leyéndolos.

Las palabras en el arte son palabras.

Las letras en el arte son letras.

La escritura en el arte es escritura.

Los mensajes en el arte no son mensajes.

Reinhart de nuevo. No puedo comulgar más con esto que dice Reinhart. Él, que escribe esto como artista plástico, palabras que quizá también habría podido firmar Mira Schendell... pero también podríamos decir todo lo contrario: las palabras en la poesía son más que palabras, las letras en poesía son más que letras, la escritura en la poesía es más que escritura, los mensajes en el arte no son mensajes, pero lo son, también, aunque su mensaje sea juego, o música, aunque su mensaje sea sentido, y no significado. La poesía es paradoja. La poesía es autónoma, pero está impregnada de tiempo y de vida. Pocas cosas tan imantadoras como el enigma y la paradoja.

Y hablando de regalos, como el que me hizo Sonia Delaunay, termino con un don. Cuatro versos que son todo lo que puede ser la poesía. Es una cancioncilla anónima medieval citada por José María Alín que me viene a la cabeza en cualquier momento:

*En la fuente del rosel
lavan la niña y el doncel
él a ella, y ella a él.*

Ese poema confirma lo que dicen dos versos de La belleza del marido de Anne Carson:

*Mira la palabra
cómo brilla*⁵

⁵ Look how the Word/shines. Anne Carson, *La belleza del marido*. Lumen, 2005; traducción: Ana Becció.



— *Azulín azulado*
Nora correas

Ensayo

Anotaciones para un seminario

¿Puede un pensamiento literario abrirse paso a través de las dudas y conjeturas transitando experiencias históricas de escritura y compromiso político?

Este conjunto de notas en torno al corpus literario de Rodolfo Walsh presenta el punto de partida de una aproximación reflexiva y, por ello mismo, no simplificadora de una poética y una sensibilidad lúcida cuya lectura resulta siempre un desafío al pensamiento crítico.

Rodolfo Walsh y las fronteras de la literatura¹

por Fernando Murat

1. Empecemos por decir lo siguiente: pensamos en la vida y todas sus dimensiones en el campo de la literatura y en el campo de la novela, y trazamos distintos caminos para trabajar esta secuencia que llamamos la vida política de los géneros y el fin de la literatura en la vida política. Un camino posible lo imaginamos desde *La vida puerca* de Roberto Arlt (que es la forma original que choca con la forma estilizada de corte martinfierrista que leemos como *El juguete rabioso*) hasta, por ejemplo, *La vida ausente* de Gabriel Bellomo y la experiencia social y política del escritor y la novela como el relato de esa experiencia.

2. Pero ahora tenemos una forma de la vida política que va a pensar la transformación de la literatura, la transitoriedad de los géneros y el fin de la ficción y de los géneros de la ficción, y esto es Rodolfo Walsh: el agotamiento de la ficción y el fin de la novela para pasar a los géneros de la realidad. En la entrevista que le realiza Ricardo Piglia en 1970, que sabemos tiene categoría de manifiesto y escande y divide el decurso de su obra porque la lleva a otro tiempo, Walsh dice lo siguiente: “Habría que ver hasta qué punto el cuento, la ficción y la novela no son de por sí el arte literario correspondiente a una determinada clase social en un determinado período de desarrollo, y en ese sentido y solamente en ese

¹ Se trata de notas que guiaron un segmento de las clases ofrecidas en el seminario *La vida política de los géneros (y la literatura en el fin de la vida política)*, en el marco de la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF, 2023.

sentido es probable que el arte de la ficción esté alcanzando su esplendoroso final”.

3. Por un lado, tenemos la percepción de un tiempo histórico que llega a un umbral y en ese umbral se agotan los géneros y la ficción como recurso interno, central, del género que define a la burguesía, que es la novela. No es sólo el fin de la ficción: es el fin de los géneros de la ficción y la emergencia de otro régimen social para la literatura, y se presenta entonces, por ejemplo, el arte documental. ¿Cuál es la relación que prima en este punto? La función social del intelectual y la pregunta por esa posición, por la inserción en un régimen de transformaciones, en este caso sociales, de las cuales la literatura debe ser parte. El escritor está allí, como un desprendimiento de su clase que percibe un umbral y entiende que ese umbral es un tiempo histórico que define el tiempo y la temporalidad de la literatura.

4. No se trata de retirar a la literatura de sus recursos, sino de llevar esos recursos a una posición que busca colocar a la literatura en un cauce del cual se abastece y al mismo tiempo tributa. Y esto implica trabajar en la capacidad de impacto de sus instrumentos y la forma de vincularse con la verdad. La verdad aquí no es una categoría metafísica o teológica, sino política. Este es un punto clave, porque no sólo se desplaza ese recurso, la ficción, y los géneros de la ficción y la clase, sino que la verdad se posiciona como una categoría y va a funcionar como el centro de gravitación de la tarea del escritor en el tiempo social.

5. La verdad y la lucha por esa posición es eso: una fuerza gravitacional que lleva todo a su posición y lo devuelve, y cuando lo

devuelve define la tarea del escritor y su función, su participación, la forma de resolver su parte, su función y su propósito en la vida social. ¿Qué sería acá la novela, que es el género que entra en interdicción? La forma de absorber y neutralizar el efecto político de la literatura y a eso Walsh le pone una palabra: sacralización. Llevar los materiales de la denuncia al interior de los géneros de la ficción es sacarle su capacidad de impacto y entonces su función, y en esta etapa, para Walsh, la literatura tiene sentido si se articula en alguna forma de bien social. La novela, entonces, como sublimación extrema del arte burgués, disuelve o torna inofensivos los vínculos entre arte y política, su capacidad de acción y movimiento, opacando la visibilidad del conflicto como definición del espacio social. No es que la novela se escinde de la realidad, sino que mantiene un control estratégico de la realidad a través de un régimen exótico.

6. Hay tres momentos en la entrevista o al menos dos cortes que se construyen cuando se presenta la palabra clase: la clase va a dividir los géneros y va a dividir la entrevista; y las palabras creencia y acción presentan la tercera división y le dan sentido a toda la estructura. En ese movimiento, que define la entrevista y la convierte en un manifiesto y en un tratado, leemos un punto: el material autobiográfico es un material interno del relato (en este caso, “Un oscuro día de justicia”) y el relato tiene una genealogía literaria y se inscribe en un diálogo con su serie (el cambio de tono) y con el resto del sistema (el vínculo con Joyce y Faulkner). El relato es un relato político, el primero. Hay otros relatos de connotación política, pero el punto aquí es el modo en que la literatura trabaja el vínculo entre el héroe y el pueblo, de qué modo construye un sujeto colectivo.

7. Un principio y un héroe: esto hay que seguirlo también en Héctor Oesterheld y hay que seguir el modo en que Piglia ve con claridad las figuras, el recurso bíblico, porque rigen la alegoría, la parábola y la didáctica, que es el modo en que la enseñanza política se anuda en un bien moral. Ese punto comienza a abrir la entrevista, porque lo que empieza a regir es entonces un principio moral, un propósito y un imperativo para la tarea del escritor, que encuentra allí su cauce y su sentido. Walsh percibe que la persistencia de la ficción en ese umbral histórico vacía de sentido la tarea del escritor y lo coloca en el pasado de su clase. La frecuencia que tensiona todo el cauce de la literatura en esta zona es el vínculo entre lo que impera y el imperativo, el modo en que el escritor ante lo que impera encuentra un imperativo y desplaza entonces lo que impera en la literatura, en la vida social y en la política para transformar sus fronteras. Ese tiempo histórico tiene en Walsh el valor de un mandato extraordinario y como tal modifica las coordenadas y por eso cambia el punto de gravitación.

8. Es una forma primera, en otro terreno, del concepto de patrulla perdida: el escritor que no entiende ese umbral y ese cauce, que se desprende de esa zona gravitacional, no gravita en su tiempo y entonces queda desprendido y flotando en el pasado de su clase. A esto lo llamamos demanda: el modo en que la literatura acepta la demanda, la forma en que es interpelada y resuelve, renueva, transforma sus recursos para trabajar en esa interpelación.

9. Veamos entonces este momento en dos vectores que son los que trazan el sentido de eso en lo que está pensando Walsh. El héroe debe tener alguna razón y alguna estructura, pero esa razón no encuentra su sentido en la literatura sino en un bien simbólico

exterior y superior a la literatura. Hay un bien mayor y el escritor imagina ahora su tarea en esa dimensión, porque el bien mayor conduce a la transformación de las vidas y a eso lo entiende como vida política. La literatura entonces no deja de ser un mecanismo, un objeto, pero además es un instrumento. Es un instrumento que responde a una razón política y su sentido se articula en otra serie. La literatura es pensada en un espacio donde para persistir debe resolver sus modos de inserción.

10. Ahora bien, Walsh va a sumar un elemento al régimen de la novela que es el tiempo y lo va a pensar en la relación entre tiempo y trabajo, tiempo y velocidad, tiempo y forma artística superior. El tiempo que requiere la novela es un tiempo que no responde ni resuelve el tiempo de la demanda y entonces no sólo sacraliza y neutraliza, sino que funciona a destiempo. Sabemos que este es uno de los puntos que pone a Walsh en vínculo directo con Roberto Arlt, porque si leemos el prólogo a *Los Lanzallamas* (1931) allí novela y tiempo implican que escribir es un lujo y que el tiempo que falta es lo que constituye a la nueva novela: en Arlt el tiempo que falta, falta porque es el tiempo social del trabajo, y el tiempo que no falta, no falta porque es el tiempo del ocio de la clase. Entonces: o tenemos una novela sin tiempo (de ese modo inscripta en el tiempo social) o tenemos una novela fuera del tiempo (en el lujo ocioso, en el no tiempo social). El tiempo en Arlt y luego en Walsh es una categoría política, económica, de clase y es un bien de clase.

11. ¿Qué hace Walsh aquí? Lee ese tiempo, el de la novela, como una marca de clase, lo redefine en el marco de un proceso revolucionario, le cambia las revoluciones al tiempo, le cambia el sentido

de aceleración. El tiempo político acelera el tiempo histórico. Esto es así porque está pensando en un umbral y en ese régimen la literatura modifica sus fronteras, su propósito, su función y sus géneros. Entonces la ficción queda desplazada por el testimonio y la denuncia, los nuevos géneros, que son los géneros de la verdad. Y los géneros de la verdad aquí no son los géneros de la verdad del sujeto, que es parte de lo que revisamos en el inicio de nuestras reuniones, sino de la verdad del tiempo social.

12. En este punto lo que presenta es la transitoriedad. Esto quiere decir que los géneros son transitorios, la ficción es transitoria y entonces todo es transitorio y todo llega y alcanza a los bienes de la clase, la relación con los medios de producción y las posiciones del capital. Si todo es transitorio, quiere decir que no hay una naturaleza de los bienes consolidada, no hay relación natural con los bienes y la clase es una frontera histórica y como tal transformable. La posición de esos bienes es un efecto de las posiciones sociales y entonces de las relaciones de dominio y en esas relaciones la clase apoya su fuerza en la creencia.

13. La pregunta de Walsh ilumina todo el sistema en el que está girando la pregunta por el fin de la ficción y el sentido de la literatura: de qué modo el arte puede ser un objeto que transforme la vida, que ingrese a la vida y la modifique. Entonces el problema de la relación entre arte y política, y de la forma en que los géneros son la construcción política y de clase de esa relación, es el problema de las creencias y de la forma de incidir en la transformación de la vida. ¿Y esto qué implica? La acción. Una teoría de la literatura vinculada a la acción como forma de transformación de la vida y sus formas políticas y como mecanismo de corrimiento

de las fronteras de la realidad. La literatura es eso que está llamado a transformar la vida y las formas políticas, o participar de esa transformación, y puede hacerlo si encuentra el vector para la acción.

14. Tenemos el pase que define la entrevista y el sentido de la literatura en Walsh: si el arte se desvincula de la política no es arte ni es política. Y esto lo que hace es instalar el sentido y el valor de la historia y la realidad: la literatura no puede enviar la historia a un limbo y no insertarse en la realidad, y entonces está llamada a tomar partido en la realidad, tomar posición. Lo que tenemos es: las formas burguesas están agotadas, pero en verdad todo depende del uso de las formas artísticas, aquello que las formas narran y representan. La literatura entonces se va a definir no en representar, sino en presentar, esto es: en la forma en que presenta los conflictos y las disputas sociales, que son disputas con las hegemonías y las fronteras de exclusión de los bienes de clase, que son políticos, económicos y jurídicos. La acción está entonces ligada al uso de las formas y la capacidad de transformación, y el uso implica una figura definitiva en Walsh: la máquina de escribir es un arma y según cómo se use es una pistola o es un abanico. Esto es: o conduce a una transformación y al arte político o es una forma ornamental y ociosa de clase.

15. Podemos pensar entonces los siguientes problemas: la entrevista define las fronteras, los rechazos y las zonas de organización de la literatura. Y aparece una primera cuestión relativa a la historicidad de los géneros y la transitoriedad de las concepciones de la literatura vinculada al debate sobre la resolución política de la ficción. Lo que se abre allí es la confrontación entre dos grandes

paradigmas, donde Walsh coloca de un lado el cuento y la novela como puntos de emergencia del registro de la ficción y del otro el documento y el testimonio como construcción de los géneros de la denuncia y la verdad. Pero la pregunta es cómo vincular arte y política a través de un modelo de acción, porque acción es la palabra en que está pensando Walsh, sólo si la definimos como zona de vínculo y anclaje entre el arte y la realidad. Los modelos de la acción le permiten a Walsh escindir los géneros de la verdad de los géneros de la ficción y definirle a la ficción un límite histórico y de clase. Entonces, Walsh divide a la verdad y la ficción en los géneros de la novela y la denuncia, coloca al testimonio en los modelos de la acción y redefine allí, ahora sí, la figura y la función del artista.

16. Walsh inscribe y transforma su literatura en esta tensión porque está pensando en un modelo de acción que se define en el encadenamiento entre intervención y transformación. El escritor, el intelectual, interviene para revelar la transitoriedad de lo que aparece naturalizado en la realidad y darle a esa naturaleza un valor y un sentido histórico, provisorio. Cuando devuelve al régimen de la historia lo que aparece tramado y solidificado como naturaleza transforma ese régimen en un espacio de lucha y confrontación: ese es el tejido social en que piensa Walsh. Se trata de un punto donde se construye la tensión en que se despliega la literatura de Walsh en sus dos límites: en el límite donde se escribe con el escritor-ajedrecista, en el juego intelectual de las variaciones en rojo del género policial, y se narran los avatares del hermeneuta y la criminalidad; y en donde el que escribe es el escritor-periodista, en el juego de acción que narra la criminalización estatal, que tiene siempre valor de usurpación, en un espacio de guerra social.

17. Ocurre que los textos de Walsh nunca dejan de pensar entre los dos sistemas en que se desplazan el problema de los géneros de la verdad y sus estrategias, porque el tejido que los organiza es la trama de las invenciones y los relatos de la verdad. La verdad es el género que se resuelve con recursos convergentes pero disímiles en cada momento estratégico de su literatura, porque es el relato que la cruza y organiza, le construye sus límites y se construye en esos mismos límites.

18. La literatura de Walsh se organiza sobre dos tensiones y esas tensiones van a atravesar las formas de su literatura entre sus extremos, desde los cuentos y *Operación Masacre* hasta la *Carta Abierta*. Digámoslo de este modo: se organiza en el desplazamiento de las estrategias de la verdad, desde el crimen hermenéutico y los juegos de sentido al crimen político y estatal (que es siempre contraestatal) y los juegos de guerra y poder. Y se organiza en la resolución de los encierros de la ficción burguesa, en una estrategia que no se desprende de lo que rechaza, porque mantiene un diálogo constante, tenso, visible y secreto con la literatura de Borges. Esas dos tensiones van a tener un bien en transformación y desplazamiento: el derecho y las resoluciones del derecho, que se va a mover en todos los tiempos de la literatura de Walsh, va a cambiar su sentido y va a unir las distintas fronteras.

19. Entonces, tenemos lo siguiente: las dos tensiones organizan; el derecho, la relación entre ley y justicia, atraviesa los tiempos; y todo se desplaza desde el tiempo de la literatura al tiempo social y el escritor transforma su posición y su propósito. De todos modos, Walsh, como dijimos, está pensando siempre en los vínculos de la acción. ¿Y qué es, aquí, la acción? Por un lado, es la intervención

directa e inmediata en la realidad; y por otro, la transformación de las convenciones que arrancan el espacio de las relaciones sociales de su estatuto histórico, o mejor, que escinden las relaciones sociales del conflicto y la confrontación. Lo que va a decir Walsh aquí es que la convención que define el estatuto de la literatura está subrogada a los intereses de clase y puede decir esto porque inserta la literatura en el juego de fuerzas de la confrontación social.

20. Reponer el conflicto es retirar el espacio social de cualquier instancia que lo vincule al estatuto de la naturaleza, que es la ficción sobre la cual se estructuran las jerarquías sociales. Desmontar esa ficción es uno de los modos de intervención del intelectual, que se define en un trabajo de desarticulación de la creencia. Para desmontar la ficción política que sostiene a la clase hay que salir de la ficción. Parece entonces que tenemos dos modos de la ficción (y vamos a tener un tercero en la *Carta*): uno asienta una forma política que sedimenta las jerarquías sociales y el otro busca desligarse de esa forma para consolidarla, pero están hilvanados, se subsidian y responden al mismo vector. Walsh ve con claridad esto y por eso ficción, creencia y naturalización de las relaciones sociales son las formas con que nombra en esta etapa los instrumentos que permiten sedimentar y congelar en el tiempo una distribución específica de las posiciones en el campo social.



— *Masticando vidrio*
Nora Correas

Conversación

La pregunta crítica

Uno de los mayores desafíos de la crítica es plantear conjeturas en torno a los rasgos de la época en el conflictivo espacio de la esfera pública. Establecer coordenadas de análisis del presente y ofrecer hipótesis en discusión es un trabajo difícil pero necesario.

A continuación, los lectores y lectoras de *Aquilea* pueden leer las que Susana Villalba planteó en torno al estado actual de la poesía, al ser convocada por la Feria Internacional del Libro, en el marco de un ciclo de charlas, debates y conferencias en torno a los 40 años de Democracia ininterrumpida cumplidos en 2023.

Democracia directa o poesía selfie

por Susana Villalba

En la presente Edición de la Feria del Libro se desarrolló una serie de debates y conferencias en torno a los 40 años de Democracia que se cumplen en 2023. Se me invitó a participar en la mesa que enfocó ese transcurrir en la Literatura, específicamente de la Poesía en mi caso. Pero puesto que el eje fue y es la Democracia, elegí relacionar la tendencia que vi crecer en esos años con lo que considero su dimensión política.

Por supuesto no habría que olvidar que durante la Dictadura hubo quema de libros, que Teatro Abierto surgió como reacción al cierre de la Escuela de Dramaturgia y a la prohibición de representar dramaturgias argentinas. Pero prefiero recordar algo más positivo, los comienzos de la Democracia, lecturas en plazas y en cafés, un estallido de voces poéticas, de revistas y editoriales independientes. Afortunadamente esto no se detuvo hasta ahora. Sin embargo, encuentro una diferencia entre las voces que surgieron en los '80, que conformaron un abanico diverso y contracanónico, y una tendencia que comenzó en los '90. No casualmente en los '90 se aplica furiosamente el Neoliberalismo en nuestro país, que logra concluir o afianzar en la Economía lo que la Dictadura había comenzado. En la poesía surge cierta uniformidad, por supuesto que con muchas excepciones pero destaco un intento de uniformización incluso desde la opinión misma de algunos poetas. Lo que se empieza a homogeneizar es un yo autobiográfico, personal y cotidiano. También la idea de lo pequeño como virtud en contraposición con lo que sería pretenciosidad de enfoques más universales que se asocian con supuestas verdades totalizantes. De lo

que puedo dar cuenta es de mí. No se trata del yo lírico del romanticismo tampoco. Comienza una poesía selfie en que cada quien toma la foto de sí en el ahora y la comparte rápidamente.

No todo el sentido que le doy a esta tendencia es negativo. Es el espíritu de época que tiene muchos aspectos, que no es sólo de nuestro país y cuya ola tiene empujes anteriores. Sería para un desarrollo más extenso, pero resumiendo podríamos partir de la idea de Félix Guattari de que la Izquierda no supo tener en cuenta la necesidad de nuevos modos de producción de la subjetividad. Una subjetividad que es inmanencia procesual, devenir que se modifica en y modifica a distintos microcolectivos. Sin embargo, Guattari no dijo en ningún momento que hay que dejar de lado lo macro, sino que hay que encontrar el modo de articularlo, articular la revolución molecular de la que habló Louis Althusser con la otra. Junto con Gilles Deleuze advirtió que no sólo hay micropolíticas positivas como el feminismo, también hay microfascismos, “Hitler ascendió gracias a microorganizaciones que le permitieron penetrar las células sociales. El fascismo es más un cuerpo canceroso que un Estado totalitario”. Más que una prevención hoy parece un pronóstico. De todos modos, no hace falta explicar las virtudes de nuevas formas más fluidas, de subjetividad y de relaciones.

Pero siempre la virtud es también el defecto y es lo que cada época se disputa. Las tensiones de la época aparecen en las formas del Arte más que en su contenido, decía Theodor Adorno. Ese uno por uno, ese nominalismo poético lleva toda la carga de la época. Y su peligro. Porque también el Capitalismo se volvió cada vez más fluido. También el Capitalismo generó personalismo, microsegmentación, falta de cohesión, falta de pensamiento macro. Algunos teóricos como Christian Lasch y Richard Sennett nos pusieron

en guardia ante lo que llamaron la era narcisista, mientras que Gilles Lipovetsky destacaba el aspecto que creía positivo: que el proceso de personalización reduce los marcos rígidos y coercitivos.

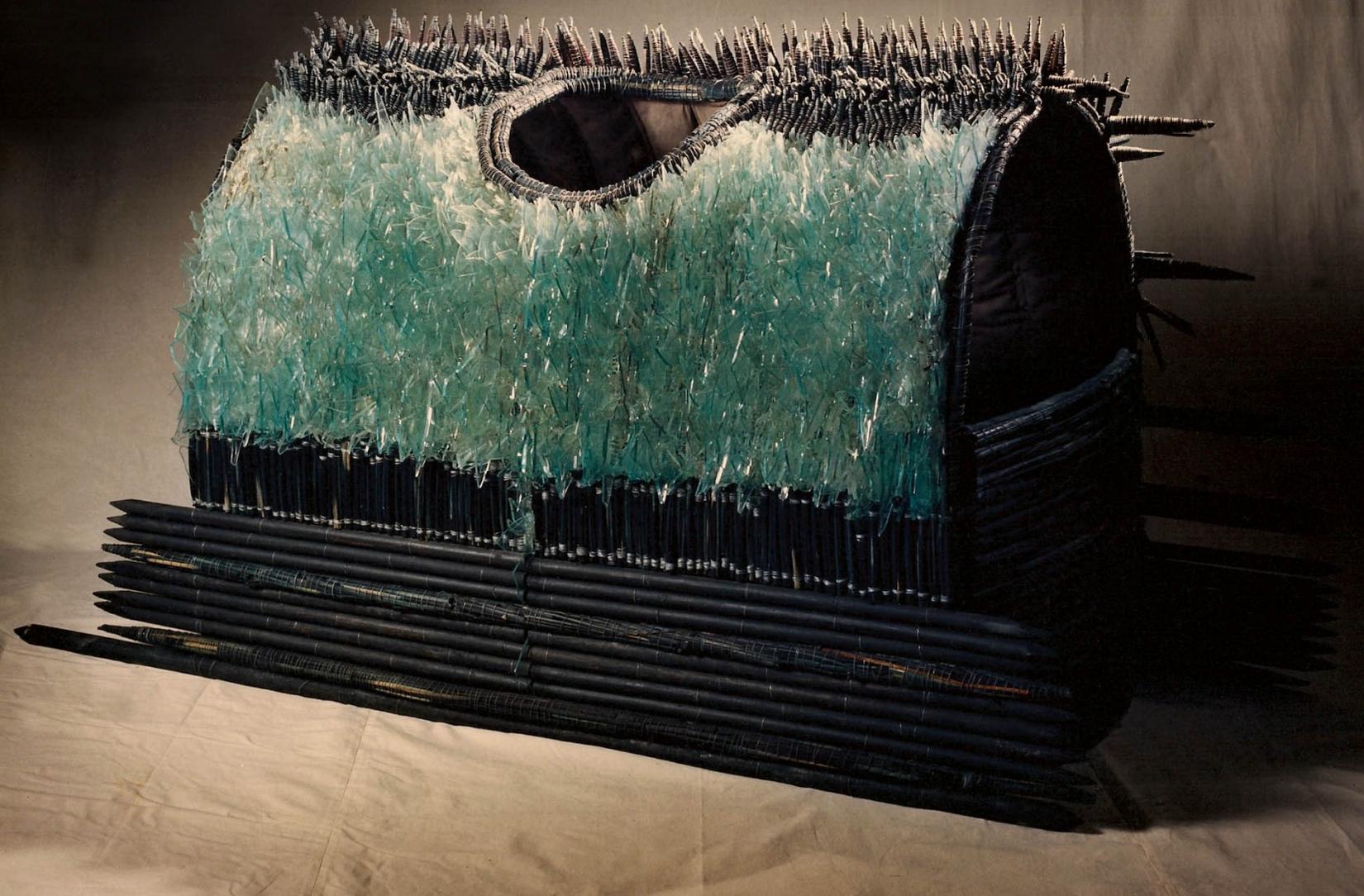
Jacques Rancière en sus análisis sobre el Régimen Estético en su etapa Relacional, en el que se inscribiría el Arte actual, ya agotadas las vanguardias históricas, observa una mayoritaria tendencia a presentar microsituaciones apenas distinguibles de aquellas de la vida cotidiana. Y es que no siempre el que escribe tiene una antena genuina para saber por qué una forma tiene sentido en un momento; y el don para lograr el deslizamiento, por leve que sea, que hace discernible la obra como tal. Rancière señala una indiscernibilidad actual entre el discurso del Arte y el de la Mercancía, entre la palabra del Poder y la forma del Arte, entre el mercado de la sensibilidad y la sensibilidad a la que apela el objeto artístico, entre los intereses de los patrocinadores y los de los artistas. Habla de un arte que elige duplicar las formas sutiles de dominación pero con un leve deslizamiento. En el caso de la poesía, que no es la disciplina que analiza él, se diría que está muy cerca de la Comunicación, en todos los sentidos de ese término. Insisto en aclarar que en los mejores casos se da ese deslizamiento, en las obras que abren genuinamente una relación con su época, creo que no en las que siguen una forma que se ha reproducido a tal punto que llega a confundirse con la disciplina misma.

Pero ya que se trata de Democracia, lo que me interesa de todo esto es que también una poesía del yo, así sin mayúsculas ni altisonancias, del yo de los de a pie, tiene que ver con el autorrepresentarse, no querer ser representado por otros. Sería muy interesante si deriva hacia la Democracia directa, la Democracia agonística de los disensos que teorizaron Ernesto Laclau y Chantal Mouffe. Pero no está siquiera derivando al bello anarquismo

de Kropotkin. Crece preocupantemente en votos un personaje cuyos slogans son precisamente desestimar toda institucionalidad. Si nos pareció simpático llamar por su nombre de pila a una presidenta o vicepresidenta, resulta que olvidamos que además es una institución elegida y se le puede disparar a la cabeza. Decía recientemente Jorge Aleman que al Capitalismo ya no le sirven las instituciones que le fueron útiles en sus comienzos, República, Democracia, Justicia. Necesita dinamitarlas y así habla precisamente la ultraderecha, demoler, dinamitar.

“El Neoliberalismo ha logrado separar la dimensión política de la demanda social y personal” dice Maurizio Lazzaratto cuando llama la atención sobre la neofacitización de las sociedades. Salto por asociación a que desde los ‘90 hasta ahora parece haberse instaurado que la poesía es hablar simplemente de sí en una situación sencilla. En los mejores y genuinos casos ha dado lugar a bellos poemas de excelentes poetas. Pero también a una gran cantidad de poesía selfie indiscernible de participar en la Red.

Queda para otro desarrollo pensar sobre si ya participar es en sí la democratización que traen las redes. Pensar acerca de por qué ya no es tiempo de Grandes Ideas y si en cambio las múltiples conversaciones van construyendo sentidos; y si entonces es importante tener algo que decir en esa conversación o preguntar esto es dejar afuera.



— *Cota, capa, casa, cosa*
Nora Correas

Informes

La experiencia de una beca

Una beca no es un obsequio; es un principio de acuerdo entre dos partes comprometidas en una experiencia que, a falta de mejores palabras, puede denominarse “aprendizaje”. Por supuesto, no se enseña ni se aprende a escribir; se enseñan y se descubren caminos y pasadizos que conducen a la escritura y que, una vez transitados, nos cambian para siempre.

Algo de todo esto se deja leer en el relato presentado por Ana Baudizzone en torno los momentos de bloqueo y apertura a la escritura.

Sobre no escribir

por Ana Baudizzone

¿Qué es el día, qué es el mundo cuando todo tiembla dentro de uno? El cielo se pone oscuro, las casas crecen, se juntan, se tambalean, las voces suben, aumentan, son una sola voz. ¡Basta! ¿Quién grita así? El alma está negra, el alma como el campo con tormenta, sin una luz, callada como un muerto bajo la tierra.

SARA GALLARDO

Hace poco leí un libro de May Sarton donde dice que no es posible escribir desde la felicidad o la depresión, pero que sí se puede hacer desde la tristeza o la alegría.

Escribir un poema cambia la relación que tenemos con el mundo. Tal vez porque el poema sólo puede ser el resultado de una lucha entre el lenguaje y quien escribe, y en esa lucha, transformamos el vínculo que tenemos con el mundo.

La depresión y la felicidad, creo, no son estados capaces de vislumbrar un cambio, tienen una intensidad tal que no habilitan, no quieren o no pueden, ningún tipo de grieta.

¿Por qué buscar en las palabras una tensión con aquello que no queremos o no podemos modificar?

La obsesión, como trastorno, también podría pensarse como un estado emocional que imposibilita la escritura. Si el poema, como dice Heaney, no sólo es una “variación de la música del mundo, sino una nueva afinación del mundo”, quien padece un trastorno obsesivo no es capaz de ningún desplazamiento que no sea el de su propia obsesión.

A riesgo de que no haya más vínculo con el mundo que el producido por la obsesión, el lenguaje sólo será una herramienta para mantenernos en ese presente que la obsesión ininterrumpidamente —pareciera— nos quiere quitar.

La palabra sólo se atreverá a un gesto referencial: acá duermo; ahora como; éste es el techo; ésta, la casa; estos, los días.

Este habitar la superficie del mundo acaso ni siquiera pueda pensarse como experiencia y menos aún pueda ser puesto en tensión. Nuestro estar en el mundo es tan inestable cuando nos toma una obsesión que no seremos capaces de dar una nueva música al mundo porque tendremos siempre el mismo tono.

El origen de mi obsesión (no sus manifestaciones, aquellos lugares donde se desplaza y se hace síntoma) intuyo, tiene que ver con el abandono.

En el 2020, en el seminario inicial de poesía de la maestría escribí un poema que se convirtió luego en el primer poema de mi trabajo de tesis.

*no recordarás
más que las fotos
de los platos llenos de dulce
de la cuchara en la mano los relatos
de las tardes
conversadas con urracas
de cómo aprendiste a hablar
del abandono
en una jaula abierta*

Algo me hace pensar que, en este tiempo y en este mundo, en todo puede vislumbrarse un abandono.

El único poema que escribí en Mendoza, lo escribí en Buenos Aires, ya en mi casa, pero su germen nació la mañana en que me iba, en el frío endureciendo el pasto antes de que saliera el sol. Tal vez lo escribí por temor a perder un hilo que me uniera al lugar o tal vez lo escribí para amarrarlo. Es el único de mis poemas que tiene título; se llama “Odin”, por el nombre de un gato de Borges, pero el nombre nada tiene que ver con un vínculo que me una a Borges, sino otra vez con algún tipo de intención de amarrar, en este caso, más específicamente, de proteger.

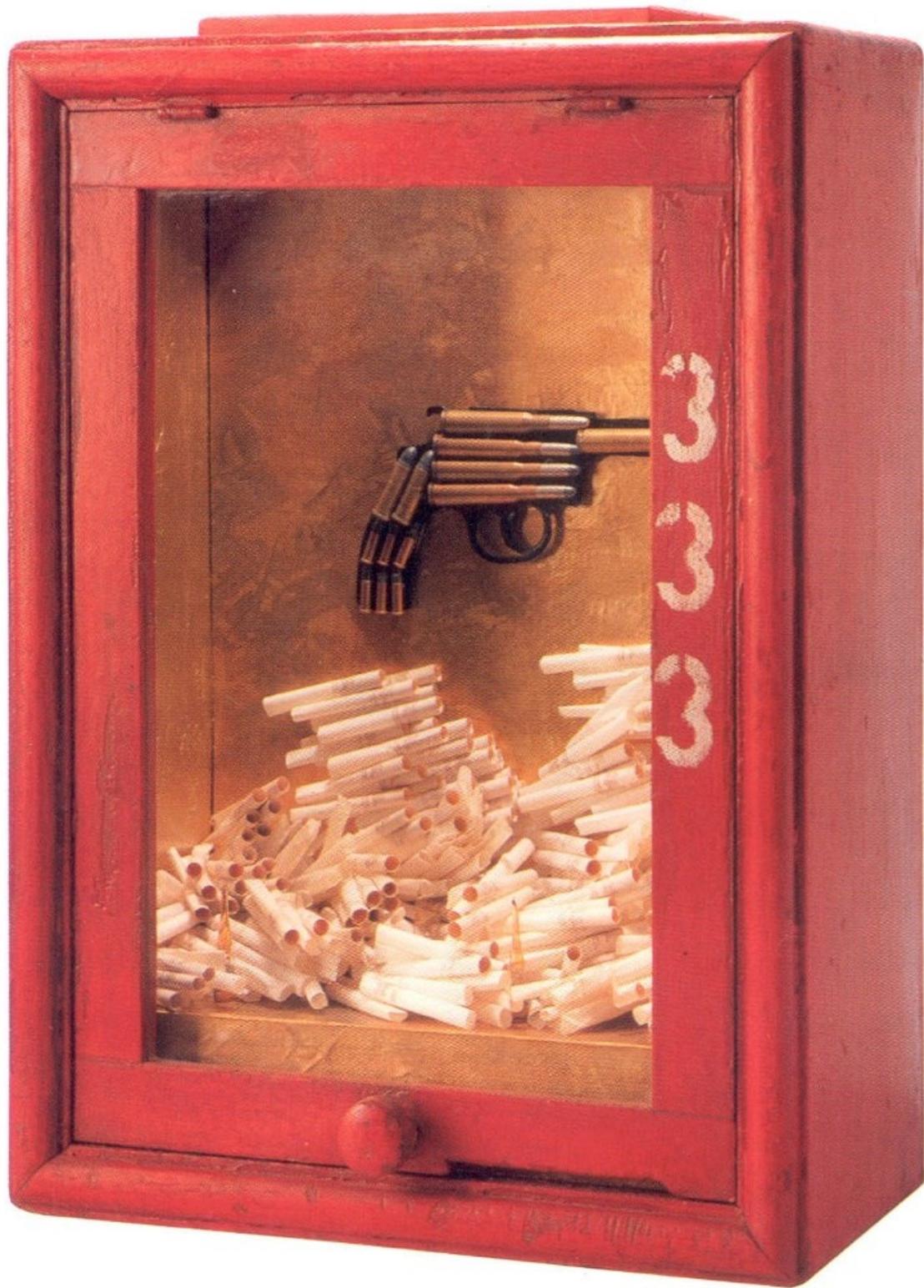
Odin

*mañana en su pelo crecerá
la escarcha
porque no sabrás
dónde ha dormido no verás
ya nada y nunca
aprendiste a imaginar salvo
lo peor
el candor está seco
en este mundo nadie apenas
lo acariciará
intuirá en las manchas
de su panza al puma*

Después de escribir el poema sentí inmediatamente un remordimiento por haberlo hecho.

El mundo, ahora, también era ése. Y a mí podría costarme, otra vez, volver acá.

Mejor callada, como una muerta bajo la tierra.



— *Tres tristes tigres*
Nora Correas

Textos de estudiantes (Maestría)

Metamorfosis

El proyecto literario, como búsqueda insistente de un real que siempre se le sustrae, porque lo que la literatura señala siempre está un paso más acá del referente. En el Seminario dictado por Pablo De Santis, esa experiencia de escritura se articula —como el propio escritor sugiere en la presentación— entre la imaginación y el encanto. Los textos de Mariela Pace y Ana Montes dan prueba cabal de una promesa: la del libro por venir.

La imaginación y el encanto

Pablo De Santis

Para el escritor, el título de un libro es la señal de que terminó su tarea, y de que todo está en pasado y ya nada se puede cambiar. Para el lector, en cambio, el nombre de un libro —un libro no leído— es una promesa, algo que pertenece al futuro, al reino de la posibilidad. Ningún autor tiene títulos más inspirados y excéntricos que Harry S. Keeler, olvidado escritor norteamericano, autor de extrañísimas novelas policiales donde prescinde del crimen, de la investigación y de los detectives. Reuní sus títulos con los de otros autores de viejas antologías, hasta formar un conjunto de unos treinta nombres.

El cuento de Mariela Pace surgió de ese enjambre, donde se mezclaban tesoros escondidos, armas secretas y vagas referencias orientales. “El lamento de Lien-Mieh” es un delicado cuento fantástico, que muestra el lazo entre dos mujeres lejanas. Un sueño, un espejo, una taza de té y la mirada de un perro son el puente invisible que cruza el tiempo, el espacio y el mar de la identidad.

Es probable que el texto de Ana Montes, “El collar de ámbar”, haya surgido de la invitación a escribir un recuerdo sobre un objeto; imagino que habré pedido que el objeto fuera viejo, por la creencia, caprichosa e infundada, de que lo viejo es más misterioso que lo nuevo. Pero poco importa la consigna en sí. Ha quedado un texto perfecto, donde el collar ilumina la relación entre la narradora y su abuela. Esconde en sus cuentas un poder secreto, la restitución del encanto y de la gracia. Así como el ámbar, resina fosilizada, suele guardar insectos u hojas de un pasado remoto, el collar del cuento encierra momentos de una vida.

El lamento de Lien-Mieh

por Mariela Pace

No, ya no tengo miedo. Me quedaré aquí, esperando, hasta que venga de nuevo. Mientras tanto, me obligo a repetir con fuerza mi nombre, mi edad, mi profesión, la dirección de mi casa, los datos básicos de identidad que podrían figurar en cualquier documento medianamente fiable. En cualquier momento podría olvidarlos, lo sé, como si fuera una certeza. Por eso los digo en voz alta, igual que un rezo, como si con sólo pronunciarlos pudiera resguardar mi lucidez, darle peso y consistencia. Irene Monti, setenta y cinco años, profesora universitaria jubilada. Irene. Lo repito insistentemente, aunque más lento, con cierta dificultad. Ya no me miro al espejo, si lo hiciera, podría ver a esa muchacha en mis ojos. Y sin embargo, es tan hermosa, con la piel blanca de porcelana y los párpados siempre hinchados de tanto llorar. La primera vez la vi en un sueño, un sueño triste, que me acecha desde entonces sin tregua, cada noche, hace ya... ¿cuánto tiempo? Es una campesina muy joven, de algún lugar remoto de Oriente, de otro tiempo. Apareció frente a la luna llena, en un campo atenuado por la niebla, había estado penando por un hombre que, después de que el abrazo del verano se hubiera desvanecido, se perdió para siempre en el silencio de la distancia. De los labios le caía un lamento, una especie de sollozo insistente que no cesaba, aun en el medio de las pesadillas.

Mi nombre es Irene. ¿Será el agotamiento lo que me confunde? No puedo perder el tiempo pensando en eso. Prefiero dedicarme a estudiar la fotografía que está en el aparador, aferrarme a ella, detenerme en los pliegues alrededor de los ojos, las arrugas finas

sobre el labio superior, el pelo ya ralo, la punta de la nariz caída por los años. A cada minuto —con más asombro y aturdimiento— intento recordarme, incluso en los más mínimos detalles.

¿Hasta cuándo podré saber quién soy? Dentro de poco, lo adi-vino, no tendré ni siquiera el pequeño lujo de poder decir mi nombre. Al principio era solo por las noches; apenas cerraba los ojos el sollozo de la muchacha llegaba puntual, la veía dormida, lamentándose, después de haber paseado su pena por los campos o los arrozales. Durante un tiempo me conformé pensando que la vigilia era una coartada convincente que me alejaba de ella. Varias veces, lo confieso, he intentado dormir lo menos posible, aunque el cansancio me venciera. Sólo así estaba a salvo de sus sollozos. Una tarde, casi sin darme cuenta, escuché su quejido y advertí sus ojos grandes mirándome desde el aliento de una taza de té. ¿Qué podría ser más inofensivo que ese vaho perfumado y caliente que soplan los labios antes del primer sorbo mientras una se pierde en sus pensamientos o mira la estela que hace el azúcar al deshacerse en el líquido? Y sin embargo... Bastó un solo instante para percibir su lamento. Arrancadas cuidadosamente de jardines aromados, secadas con esmero en hornos de pino, oxidadas bajo rigurosas condiciones de temperatura y humedad, las hojas de té hablaron, a pesar de su levedad, con la potencia del veneno. De nuevo escuché, primero en susurros y después amplificado casi a los gritos, el deslizarse de las lágrimas, el dolor por el que se había perdido en el silencio espeso de la distancia. Hace unos días comprobé asombrada que ahora también aparece en los espejos. Apenas me miro, la veo a ella, con sus ojos hin-chados, con su lamento interminable hasta ocupar todo el aire, como asfixiándome. Esta mañana, por ejemplo, reconocí su mi-rada sobre el hocico húmedo de mi perro. La cabeza ladeada, las

orejas gachas eran las de siempre, pero de Hilario —lo supe enseguida— no había nada.

A pesar de todo, ya no tengo miedo, quizá volverse loca sea como comprender algo extraviado hace siglos, como regresar por fin a casa después de haberse perdido. Me quedaré aquí, repitiendo mi nombre para no olvidarlo, hasta que vuelva; siempre lo hace. Quizá la realidad tenga la consistencia leve de una sombra. En el pliegue del tiempo, los límites se borran: un minuto o dos siglos, la vigilia y el sueño, la cordura y la demencia parecen ser lo mismo y una sola cosa. Irene, soy Irene, todavía lo recuerdo, todavía puedo decirlo. Ahí está de nuevo, como la primera vez que la vi aquella noche, cuando, después de pasearme bajo las estrellas de la constelación de la Gran Osa y de mostrar mi pena por aquel que se perdió en el silencio espeso a incontables li de distancia, me quedé dormida, llorando, y sentí, sin entender, que alguien me miraba. Ha regresado otra vez, como siempre, con esos ojos desorbitados que me acechan cada noche apenas me duermo. Ya ni siquiera despierta consigo librarme de ella. La he sorprendido observándome cuando me peino frente al espejo y asomada en los ojos de cualquier perro; a la hora del té, repite unas palabras extrañas con la mirada borrosa, como si intentara conjurar algo. A veces le tengo lástima, parece tan vieja..., otras, sin embargo, me aterra. Ha regresado de nuevo, otra vez está diciendo algo incomprensible, y ya no sé si es el cansancio o la pena lo que me está enloqueciendo.

El collar de ámbar

por Ana Montes

Mi abuela se paraba frente a su tocador de madera oscura para arreglarse. Cuando pienso en ese momento la veo en su bata de seda verde agua. En esos ratos, se masajeaba la cara con cremas, se perfumaba (siempre olía a hojas de eucalipto) y se cepillaba el pelo con un gesto de total parsimonia. A cierta hora, la de la siesta, le daban los rayos de sol y su pelo, casi siempre de un castaño opaco, se volvía rojizo. Después elegía un par de aros de clip de su cofrecito dorado y, por último, agarraba un collar del gancho del espejo. Pasaba los dedos de un lado al otro por los colgantes, casi librando la elección al azar. El sonido que hacían las cadenas al chocar entre sí me hacía entrecerrar los ojos. Yo la observaba acostada desde su cama sin decir nada, pero sabiendo que el dedo se frenaría en su collar de ámbar. Se destacaba del resto. Sus piedras eran cuadradas e irregulares, de un color anaranjado que cambiaba según el impacto de la luz. Mi abuela se lo colgaba, se corría el pelo a un costado y, una vez en su cuello, le daba una o dos vueltas, según el escote de su remera. Las piedras angulosas encastraban perfecto en sus clavículas marcadas. Ese era secreto de su belleza.

Una tarde, mientras mi abuela estaba trabajando en su huerta, pasé por su cuarto de camino al baño y el brillo del collar de ámbar me llamó desde la rendija de la puerta entornada. Tuve que entrar. Me pare frente al tocador, me puse un chuf de perfume y, en un movimiento rápido y decidido, escondí el collar en mi bombacha. Ese día aprendí lo fácil que es agarrar algo que no es tuyo. (Lo repetiría como un ritual privado a lo largo de un tiempo

hasta que, un día, la maestra del colegio me descubriría por el robo de un marcador multicolor, me haría pasar al pizarrón para disculparme con mi compañero antes de devolvérselo enfrente de toda la clase).

Cada noche, cuando todos dormían, me probaba el collar frente al espejo del baño de mi casa. Le daba una y dos vueltas como hacía mi abuela, intentaba encajar sus piedras irregulares en mis clavículas todavía demasiado tímidas. Me miraba de un perfil, y del otro, me sentía hermosa y sabia, tan distinta a la nena torpe que era durante el resto del día. Hasta que mamá me descubrió. Ordenaba los estantes de mi cuarto cuando se deslizó de un cajón una piedra anaranjada. Recuerdo su cara de desilusión y la tristeza que sentí cuando volví a ver a mi abuela con el collar en su cuello. La volvía tan elegante y hermosa, capaz de lo que sea.

Busqué ese poder a lo largo de mi vida muchas veces. Lo encontré en una chica trenzándose el pelo en el baño atestado de una fiesta en un sótano. En una monja rezando un rosario en un banco de Plaza Congreso. En los destellos de luz del Paraná cuando el sol del mediodía le quema encima. Y hace poco, cuando volví al cuarto de mi abuela después de muchos años. Ella estaba en terapia intensiva y yo pasé por su casa para llevarle unos pijamas. Me frené en el espejo para dar cuenta de mis ojeras y ahí lo vi: el collar de ámbar, brillando intacto entre la maraña de metales ya oxidados.



— *Ayer, ayer, ayer*
Nora Correas

Textos de estudiantes (Maestría)

Poética de la nota

La notación, solía decir Roland Barthes, es la primera infancia de la escritura. En el Seminario Avanzado Teorías de la Ficción, dictado por Aníbal Jarkowski, esa pequeña forma fue a la vez objeto de investigación y experimentación. Ideas, sensaciones, asociaciones, recuerdos e interferencias tomaron cuerpo en la escritura dando lugar a un continuo singular surgido de la experiencia colectiva que fue el curso dictado en 2022.

Los apuntes

Aníbal Jarkowski

Desde que imaginé las maneras en las que desarrollar el seminario Teorías de la Ficción, pensé que podía ser valioso que, durante las ocho semanas, cada asistente llevara una libreta de notas con el registro escrito de su experiencia personal en relación al seminario, lo que supone que las anotaciones no se limiten a referencias a lo que se lee, se expone y se discute durante las horas compartidas en el aula, sino que también, y acaso primordialmente, registren las ideas, las sensaciones, las asociaciones, los recuerdos que puedan emerger en cualquier momento durante los días que transcurren entre clase y clase. En ese sentido, las anotaciones podrían convertir en continuo y personal lo que habitualmente es discontinuo y colectivo.

La idea es que esa libreta no sea un equivalente de los más habituales “apuntes de clase”, sino una práctica de la escritura cuyas formas y contenidos cada asistente tiene que decidir en función de sus deseos, necesidades, intenciones, objetivos.

Unas líneas del ensayo que Susan Sontag dedicó a los cuadernos de Elías Canetti puede dar una idea de las posibilidades que ofrece la escritura de la libreta: “El cuaderno de notas es una perfecta forma literaria para un estudiante eterno, para alguien que no tiene tema o, antes bien, cuyo tema es ‘todo’. Permite entradas de todas las extensiones, formas, grados de impaciencia y de crueldad. (...) El cuaderno de notas contiene ese ego idealmente insolente y eficiente que construimos para que se enfrente al mundo”.

El recurso a la libreta de notas es un hábito de escritores y escritoras que tiene una extensa y muy poblada tradición –lo que ha

dado pie a que una editorial promoció uno de sus productos como “la mítica libreta de notas que utilizaban los artistas e intelectuales europeos de los dos últimos siglos: de Van Gogh a Picasso, de Ernest Hemingway a Bruce Chatwin. En formato de bolsillo y compañera de viaje, fiable, guardó esbozos, apuntes, historias y sugerencias antes de que llegaran a convertirse en imágenes famosas o en páginas de libros míticos”.

Tengo la impresión, sin embargo, de que la escritura en libretas se ha convertido en una práctica tan anacrónica como infrecuente; las anotaciones que se registran mediante teléfonos celulares, y quedan guardadas en dispositivos virtuales, probablemente un sucedáneo de aquella práctica, acomodado a las nuevas tecnologías, aunque creo que, aun admitiendo los parecidos, también conviene observar las diferencias que existen entre las anotaciones manuscritas sobre el papel y el registro dactilar que se archiva en un soporte inmaterial.

Los textos que siguen fueron extraídos de tres de las libretas de notas que los asistentes al seminario llevaron en el año 2022. Como se trató de un registro privado, en cada caso se consultó si estaban de acuerdo en que algunos tramos de sus anotaciones se publicaran en *Aquilea* y, de ser así, hicieran una selección o un recorte que diera cuenta de la manera en que se apropiaron del género libreta de notas.

Algunos apuntes

por Foglia

La poesía argentina contemporánea gira en torno a una única palabra: “yo”.

*

Aunque el yo esté en el centro de la poesía, la poesía no está en el centro de nada. Tampoco está afuera ni es exactamente marginal aunque exista en un margen. La poesía funciona como un paréntesis dentro de un gran relato.

*

Simplificación brutal: por una parte, una poesía, más lírica o anecdótica, hace uso del yo. Por otra, una poesía medianamente objetivista se programa a partir del sistemático no uso del yo.

*

Me eximo de toda contrastación empírica: seguro hay contraejemplos como hongos después de la tormenta.

*

Los procedimientos del par lirismo / objetivismo están agotados pero, en el fondo, no importa si en la poesía argentina pero sí íntimamente, dentro de mí.

*

La crítica, simplificante y soporífera, al poema-anécdota me resulta tanto más agotada que la forma poética que intenta criticar:

Bufan los eunucos; demasiado preocupados por el quién, los olvidados del cómo.

*

Pobre impresora, puesta a imprimir sin parar el mismo poema durante años.

*

Tirar un cuenco tibetano por la ventana y registrar el sonido de su impacto (¿no podría ser el nombre de un antiguo poeta chino, el poeta YO?).

*

No sé si el poeta es “un perro de Dios”, como decía Alejandro Schdmitt; a mí me parece más bien que es un perro, que es un dios y que es nadie. ¡Y sobre todo lo último!

*

Para mí, el poeta es el gato de dios.

*

No sé si Dios existe pero Borges sí. Borges, el verdadero yo lírico por excelencia, la figura cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna.

*

El inefable centro del gran relato nacional.

*

Notas que, como topos ciegos y agachados, buscan introducirse bajo los trazos luminosos y, precisamente gracias a ese suave agacharse, tal vez logren perseverar por debajo de lo fuerte.

De tal palo

Mi madre
rouge bijouterie

Mi padre
traje y corbata

Mi madre
copa de vino

Mi padre
vaso de agua

Mi madre
fitness

Mi padre
siesta

Mi madre
chispa

Mi padre
piedra

Mi madre
te amo

Mi padre
(silencio)

Dos asteriscos

por Sandra Sternischia

**

Dos asteriscos en el medio de la hoja. Un comienzo nuevo, un corte con algo que se supone antecede a lo que está por escribirse o leerse ahora.

El seminario es sobre Teorías de la Ficción. La propuesta inicial leer *Otras Inquisiciones* de J. L. Borges como “una novela” y también como “un manual de literatura”. Además, llevar adelante la escritura de una libreta personal. No se trata de un cuaderno de apuntes, más bien un lugar donde poder cruzar todo lo que ocurra entre el seminario y la vida, por lo menos, la vida durante esos dos meses de cursada. Observar entonces esa palabra extrañada, modificada por las diversas situaciones de lo cotidiano.

¿Cómo sería la escritura de una libreta personal que es también una consigna de trabajo para el seminario? No hay obligación de hacerlo pero, si lo deseáramos, podríamos leer lo que vamos escribiendo en las clases.

¿La escritura es algo íntimo, un lugar de reflexión o un puro afuera?

**

“La muralla y los libros”. (Primer capítulo de la novela *Otras Inquisiciones*. Primera entrada del Manual de literatura *Otras Inquisiciones*).

Leo. Me gusta la cadencia de la voz narradora, que la historia comience por el hombre que ordenó construir la muralla china,

el Emperador Shih Huang Ti, el mismo hombre que dispuso quemar todos los libros anteriores a él.

El ritmo de la narración me aleja del sentido de las palabras. De a poco, a medida que avanzo en la lectura, las casi seiscientas leguas de piedra que tiene la muralla empiezan a distanciarme del libro material, de las tapas, de las hojas de papel que volteo al leer. Tres mil años de cronología china quemados, el destierro de la madre del emperador, Seis Reinos reducidos al poder de un Rey, miles de hombres *marcados con un hierro candente y condenados a construir, hasta el día de su muerte, la desafortunada muralla*, como castigo por haber ocultado libros intentando salvarlos del fuego.

A Borges, al narrador Borges, le satisface y le inquieta que dos operaciones tan vastas, construir la muralla, quemar los libros, procedan de una sola persona. Construir/destruir, subrayo la oposición, subrayo también aquello que, sugiere la voz narradora, Shih Huang Ti pudo haber pensado: *...alguna vez habrá un hombre que sienta como yo y ese destruirá mi muralla, como yo he destruido los libros, y ese borrará mi memoria y será mi sombra y mi espejo y no lo sabrá*. Continúo leyendo hasta el final. Por un instante creo entender hacia dónde va el texto, pero cuando busco la libreta para tomar nota, las palabras que hasta recién parecían tan ordenadas en mi mente, desaparecen.

Miro mi mano, la birome en el aire al ras de la hoja. Esa visión me convoca, empiezo a escribir algo, pero ya es otra cosa. La pequeñez del acto mismo de mover la mano y la lapicera sobre la libreta, comparado con la vastedad de la muralla china y los 300 años de cronología quemados con los libros, esa diferencia abismal de escalas, me lleva a observar las letras escritas de manera minuciosa. ¿Qué relación podrían tener esas marquitas gráficas de birome azul con la muralla y los libros? ¿Qué significa dibujar

una rayita sobre otra rayita para escribir una T, por ejemplo? ¿Dibujo un ruido, la interrupción de un sonido? ¿Se detiene mi aliento, qué diferencia a la t que respiro de la t que escribo? ¿De qué manera se relaciona todo esto con el Emperador? ¿Podría pensar el aprendizaje de la escritura, de dibujar palabras como un hecho estético?

**

La biblioteca de la Escuela Media de la Ciudad de Buenos Aires donde trabajo recibe una donación de 26 ejemplares de la novela Enigma Asiático. Es una novela mala, pero, por primera vez, mis estudiantes de segundo año —la mayoría pertenecen a familias de muy bajos recursos— van a poder contar con un libro cada uno para poder leer. Decido trabajar con esa novela. El primer nombre que aparece en la página cuando abrimos el libro es Shih Huang Ti.

A la salida del colegio, ayudo a una chica ciega a subir al colectivo. Hacía años que no veía una chica no vidente tan joven.

Construir y destruir.

**

Un texto escrito separa las palabras unas de otras, separa las palabras de su entorno, separa las palabras del lector y del escritor y separa al lector o al escritor de su entorno. Para escribir palabras coloco un símbolo en lugar de un lugar de un sonido ausente. (Anne Carson: Eros, el dulce-amaro)

Observo mis anotaciones. Todo ese dibujo en la hoja, ese sistema de bordes. Esa textura sobre el papel me interroga: ¿Y si el alfabeto fuera la metáfora de una postura primordial? ¿Algo así

como la forma con la que una mano para siempre perdida deslizó por primera vez sobre la piedra los dedos sucios de carbón?

Todas las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un contenido conjetural. Eso concordaría con la tesis de Benedetto Croce (...), continúa Otras Inquisiciones, el manual de literatura.

Miro las letras. Las líneas, las ondas, los puntos, las diagonales, cómo se aglutinan en el espesor de una palabra que va a permanecer impronunciable. Tal vez, cada ser humano que se inclina sobre un cuaderno y traza por primera vez las letras de un alfabeto para aprender a escribir, construya una muralla y destruya un pasado como el Emperador. Tal vez, no seamos más que su sombra. Un nuevo intento de comunicarnos con el mundo, aunque la palabra no nos diga nunca, en eso que está diciendo, lo que viene formulando hace miles de años.

...esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizás, el hecho estético, dice Borges, y aunque sé que podría sonar irreverente igual lo escribo porque, al fin y al cabo, ésta es una libreta personal que no voy a leer a nadie: me inquietó que Borges me revelará al oído esas palabras finales y con ellas algo de la emoción que le produjo la lectura sobre un hombre de tan vastas operaciones.

Notas para reescribir “El aleph”

por Karina Wainschenker

1. Alef

Siento culpa porque no me interesa volver a leer a J.L.B. Tengo poco tiempo para leer, preferiría leer otras cosas. Se volvió tan un producto *for export...* hasta lucran con una cuenta de memes en su nombre.

2. Bet

Mi hija está aprendiendo a usar la pelela.
“Yo tan limpiando caca y vos tan releyendo a J.L.B. ...”
Me hago chistes a mí misma, qué pavota.

3. Guímel

Otra vez me piden
que lea a Borges
voy a conseguir el libro
a calle Corrientes
sale carísimo
lo compro igual
porque

Otra vez me piden
que lea a Borges.

4. Dálet

Hoy se me cruzó por la cabeza este poema verde crudo:

Ser madres hoy
Amiga más joven que yo
estoy enamorada de tu duda.
Yo siempre supe que quería tener hijos.

5. Hei

Mi amiga más joven que yo lee en un ciclo de poesía.
Voy a verla. Dos de los poetas que leen antes mencionan en sus poemas una escapada al Tigre. Todos los perros van al cielo y todos los poetas van al Tigre. Qué le hace un verso más al Tigre.
Mis chistes ya parecen los de mi papá.
Será que ya soy madre.

6. Vav

A la mañana

Mi hija menor se meó en la cama.

A la tarde

Mi hija mayor se hizo pis en la escuela porque el baño estaba sucio y le daba asco.

A la madrugada

Mi hija menor se meó en la cama. Otra vez.

7. Záin

Narrar hace que me enfoque.
Estoy durmiendo poco.
Me cuesta concentrarme.
Necesito narrar.

8. Jet

“Un corazón sin proyectos es un cuerpo muerto” -
Diana Bellesi
Necesito hacer algo con todo esto.
Quizá, reescribir algo de Borges.

9. Tet

Agarro el primer ensayo del libro de Borges para este
martes y me lo llevo a la bañadera:

Otra vez me piden
que lea a Borges.
Esta vez lo haré
desnuda tibia y mojada
como si estuviera
en un vientre.

10. Yod

Tengo un cuento sobre una adolescente que se hace
pis en la cama. En verdad partió del ejercicio del peor
secreto en el taller con B.G. y era de mí de niña pero
era más interesante una adolescente que se mea en-
cima a una niña.
Ese es el proyecto: el procedimiento de revertir, de
desplazar algo de Borges. Pero, ¿qué?

11. Kaf

Otra vez el Aleph. Esta vez con sus reescrituras.
El hombre sufriendo por la mujer. Como un tango.

¿Qué hacen las mujeres cuando su marido/pareja muere? Enviudan. Empobrecen. ¿Y qué pasa con las amantes de los hombres cuando estos mueren? ¿Qué tanto tiempo de mirar el paso del tiempo les queda? En la reescritura: la obscenidad como recurso repelente. Qué ochentoso. Aunque hay escritores contemporáneos bastante divulgados que usan el mismo procedimiento. ¿Reescribir a Borges como un modo de insertarse en el canon, de meterse en la historia, en las currículas de literatura? ¿O meterse en el canon y después reescribir a Borges?

12. Lámed

Miro la foto de Borges que está en la solapa del libro que me costó carísimo y que ya se descosió. Me da un poco de pena. Parece un pobre tipo que siempre quiso huir de sí mismo.

¿Quién no es un poco Borges?

13. Mem

Marina me ayuda con unos correos de trabajo.

Leo que escribió “la poema” y me sonrió por el error.

Asumo que como en español la palabra termina con “a”; pensó que era un sustantivo femenino.

Y cuando se lo señalo, aprendo:

“poema” en ruso es una palabra femenina.

El poema.

La poema.

Marina es rusa.

Marina es mi mamá.

14. Nun

Hija menor se hizo pis de nuevo. Hace casi un mes que lavo sábanas prácticamente todos los días.

La mayor también está cansada de verme cansada. “Es un proceso, hay que pasarlo”, repito como un mantra. En días así, trato de recordar momentos felices: hoy se me viene a la cabeza la imagen del monitor durante la ecografía, la imagen en que las vi latiendo dentro mío por primera vez: tan difusa e infinita a la vez, tan nada y tan todo.

15. Sámej

“En la palabra verborragia está la palabra verbo”, recorta mi psicóloga Ivón de mi discurso. No entiendo que quiere decir.

Googleo: En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios. Este era en el principio con Dios. Todas las cosas por él fueron hechas, y sin él nada de lo que ha sido hecho, fue hecho. En él estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres.

En clase justo hablaron de eso: En el principio era la palabra/ Logos/ Verbo/ Verbum/ Dios.

¿Y en el final? ¿Qué era?

16. Ayin

Mi amiga más joven que yo me cuenta que aleph es la primera letra del alfabeto hebreo y me dice que tengo que escribir, que tengo talento, que qué pasa que no escribo. ¿Cómo explicarle?

Llego a casa. Se va la niñera.
Chequeo sábanas: están secas.
Googleo: la última letra del alfabeto hebreo es el Tav.
Eso: en lugar de El Aleph, El Tav: el último orejón del tarro.

17. Pei

Anécdota del escritor que pide que lean su obra y otro escritor le dice: “yo te voy a publicar y a prologar pero no te voy a leer.” Análogo a otros procedimientos de iniciación en las cofradías masculinas: meten a escritores jóvenes en editoriales como quienes llevan al virgen al prostíbulo.

Me pregunto, mientras ellos hacen esas ceremonias, ¿quién lava las sábanas meadas de su descendencia?

18. Tzadi

Me levanto pensando en la imagen del aleph, la enumeración de elementos se me construye borrosa, fuera de foco, como la imagen de la primera ecografía de mis hijas.

Recuerdo la obra Asunción, de Ricardo Monti, los gemidos del personaje de Asunción mientras Doña Blanca le recita sus dolores.

Por acá va la cosa.

19. Qof

“Verborragia es una cualidad femenina”, dijo mi psicóloga. Verborragia, hemorragia, desborde, herida abierta. Escribir como una práctica simbólicamente

masculina / leer como una práctica simbólicamente femenina. “No te voy a leer”, como una cuestión de pasividad. No voy a ser tu lector/lectora, como modo de reafirmar que voy a ser escritor, como modo de reafirmar la masculinidad.

Qué pavada.

El gran escritor argentino al final es más lector que escritor, ¿más femenino que masculino? Borges nunca podría haber sido una mujer por el simple hecho de que ningún canon literario pondría a una mujer en el lugar en el que pone a Borges.

20. Resh

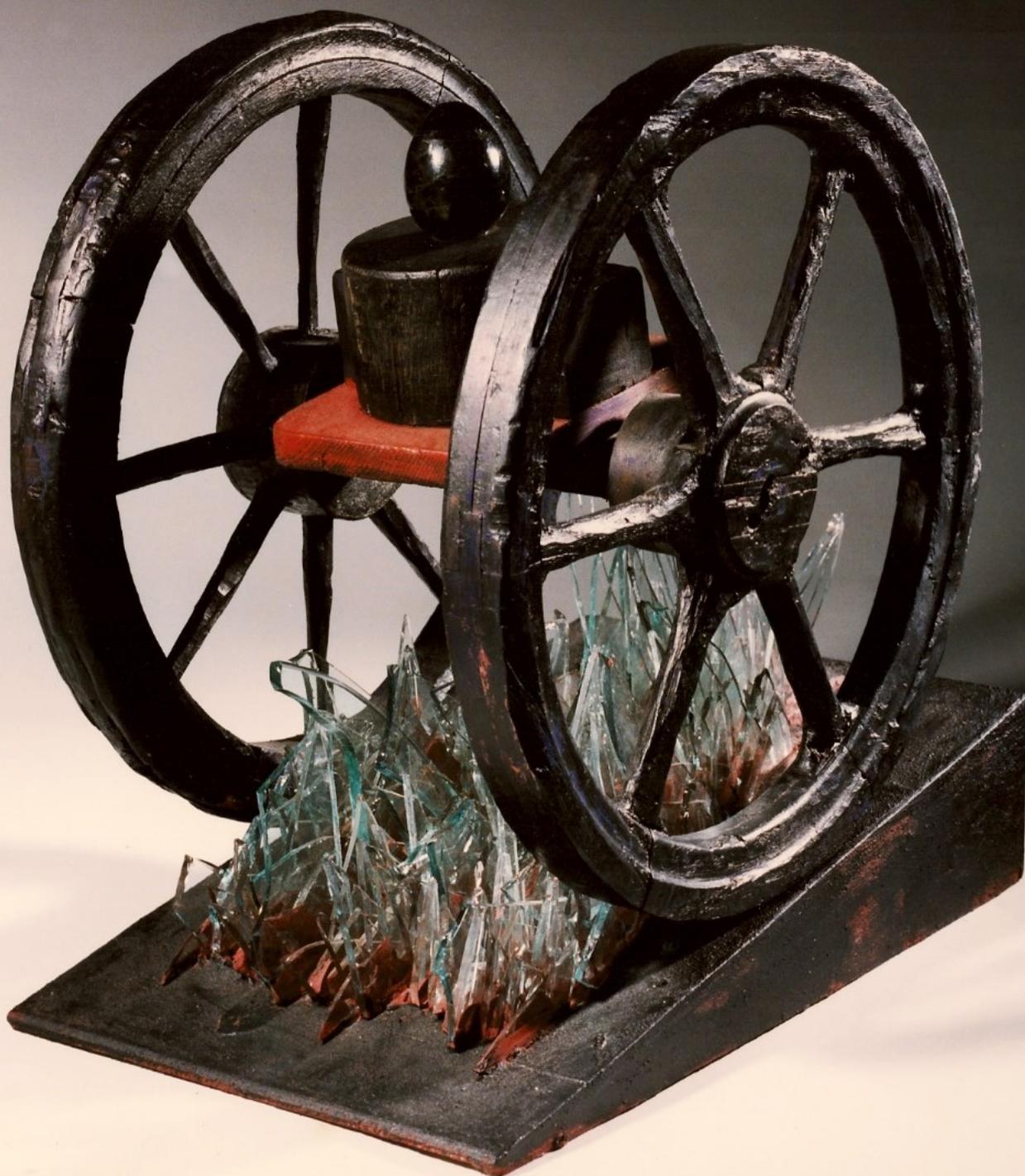
Me gustaría poder abordar cuestiones existenciales, ideológicas y darle forma a todo esto, pero estoy tan llena de cuestiones materiales que resolver que no me da la cabeza ni el cuerpo para esto.

21. Shin

Ya tengo la idea: revertir masculino por femenino en El Aleph. Será El Tav. Beatriz Viterbo será el Beto Viterbo. Y El Aleph es lo que la narradora descubrirá que le quedó de “souvenir” en el vientre. Tan todo y tan nada.

22. Tav

Terminé el cuento. Me gusta cómo quedó. Igual que la selección y edición de estas notas.



— *Ruedan las ruedas*
Nora Correas

Textos de estudiantes (Diplomado)

Leer y escribir

Las líneas del poema

por Julia Magistratti

El Seminario de Poesía del Diplomado parte de una premisa: la escritura de poesía no es un proceso separado de la lectura de poesía. Se propone entonces, la construcción de textualidades poéticas y un dispositivo de lectura que sean urdimbre, acontecimiento, proliferación de la palabra y deseo de enunciación. De entre los ejercicios de escritura que realizaron las y los alumnos en la cursada —muchos de ellos fueron compartidos y leídos en voz alta en clase—, se destacaron los poemas de Clara Bennardis, Melisa Gnesutta y Soledad Galván que aquí se publican.

Con su lectura, quedan todavía resonando las líneas de un poema de Susana Thénon que también leímos y analizamos durante el Seminario:

Todo y nada están ahí para ser dichos. El poema es el puente que une dos extremos ignorados. Pero es también esos extremos. El poema es una venturosa incursión por lo ignorado.

POEMA

por Clara Bennardis

A casa de mi madre

Voy a cortar camino por la sierra
temo por las bichas que anden soleando el cuero
la siesta suena a cortaderas con el viento
la nube echada sobre mí
se alarga el espiral en mis oídos
crujen los pasos
si hay sorpresa, puedo
encontrar una bicha, quizá un puma
el susto encarna y también dice
más miedo tendrán del encuentro
quienes andan los caminos a los gritos
avisan sus temores, que se guarden en las cuevas
y alejen del hombre,
no quiere mirar.

El tunar es la marca
dos caminos se abren y oponen
la sierra no es el monte
viven más espinas que frutos, no te envuelve
te abroja a sus pinches
calientes por el sol
y deja rayas en el cuero.
Cuando una rama te atrapa o te abraza en la sierra
dicen que compraste terreno

o el lugar te eligió
entonces freno a notar
si canta el pájaro, la mariposa vuela o salta el grillo, pero
creo que la rama sólo me dice
que estoy distraída
que retorne de las voces.

Elijo y me pierdo.
¿cómo andar perdida en un camino tan marcado?
Una antena me orienta, es la radio
¿qué es lo que es? pregunta
husmeo el aviso, avanzo
más cerca más húmedo
una flor alarga su perfume
escupe un motor, el alambre, la ruta
el río
y meto
las manos en el agua helada
que se ablande la piel
muevan las espinas
juntan las rayitas.

Volver al camino que no corta
el andar suena
a la danza en mi tierra
al quiebre de las cáscaras
de los granos olvidados bajo la tormenta
al maíz que choca con la tapa de la olla
antes de ser pururú
en la cocina de mi madre que me recibe

con un gajo de aloe vera.

Vuelvo

El camino que lleva a mi casa
suena a sequía bajo la suela
una familia de ciervos habita el inicio
y me acerco deseándolos, pero no
no son las astas del venado mi guía
sino el aire que humedece la curva
donde años pasados hubo aguas
que ahora viven en el viento
son pinchazos en los poros
un reclamo de la tierra. La frialdad
de la curva se endereza
en el bosque de caldenes que aún
ensortijan sus pellejos. Caldén,
árbol de hojas caducas, chiquitas
una espina a cada lado custodia las semillas
que suenan en la vaina
duermen en corazas
¿cuántos años demorarán otros frutos?
qué difícil a la semilla acorazada competir
con las livianas y permeables siempre verdes extranjeras
hiedras y ligustrines trepadores
habituados a los años de foráneos
conquistaban suelos la blandura de su germen
en los climas invertidos.

Bosque dije, pero cuánto es bosque
al menos siete alcanza

nunca tanto como esas catas que cortan el cielo
tan fluorescentes y coquetas
han migrado hace unos años
han cambiado la fronda de los árboles
y las sombras de verano. Sus enormes nidos enjambran
la gesta inacabada de quien llega a la noche sin miedo
y chillan en relojes tardíos
a destiempo con los gallos y tonadas
ocupan cables, pintan calles sus desechos
invaden el silencio que la calandria sabe porque es calandria.

Color ceniza, esta vista nublada
el paico seco que enmarca el camino
deja espacio a la carqueja, la tierra late
finge luego la alegría de todas las verbenas
hasta el cartel que anuncia otra venta
entre negruras chamuscadas por el fuego
amarrado por la mano del hombre que contó la ceniza
sin tiempo ni sudor. El rastro de la llama
anuncia una nueva casa,
alguien que quizá quiera huir y desconoce
su refugio erguido sobre el despojo
y un nuevo verdeo

Camino.

Suena el silencio a tierra seca bajo las suelas.
Huele el silencio a resina de jarilla en las salamandras.
Sabe el silencio a la amargura de la carqueja.
Palpa,
la respiración del venado que no miro

mira,
los huecos de las ramas raquíticas de este invierno
que aún helado dejan al sol colarse
y al pie del caldén
crece un musgo también verde
que preludia agosto
de nuevo, trabajará la tierra
un nido frágil
también es nido.

POEMAS

por Melisa Gnesutta

Arqueología

No importa cuánto le llore
el monte no vuelve.

A la vera de la ruta
vi un puma
esperando para el cruce
el animal era
como un miembro arrancado
vacío de su espíritu
un tajo
en el rastrojo
una maldición.

Campo de experimentación:
*ni una lombriz en dos años
la tierra está muerta*

Me deseo lo podrido
lo vivo lo fermentado
el puma saltando
sobre mi cuerpo
la tibieza de lo adentro
regada en la ruta

besada por el animal
chorreante en su lengua áspera.
Esa huella quiero ser.

Decidora

Dice la mujer
dice como el agua
a borbotones primero y
un hilito apenas
cuando dice la pérdida
un goteo
la sed.

Dice la mujer que el pájaro
se fue de la mañana
y cuándo el canto
¿cuándo?

Dice *pajarito*
y chasquea los dedos
como si llamara
a un cachorro
dice con dulzura
lento dice
como un brote
frágil
como el sol de invierno.

Dice que es niña
que su madre vendrá:
mi madre dice
me dejó
en el campo
con los pájaros
y todavía no
no vuelve.

Dice *hace frío*
quiero entrar
pero vos afuera
dice
que ya llega el canto.

POEMAS

por Soledad Galván

[sin título]

¿No hay otro cielo allá para buscarte?

Olga Orozco

una silla rota en la intemperie:
ese vacío es nuestra hija
aún la vemos en el jardín
una hojita
una piedra
qué destinos
lee su mano en esa extraña quiromancia

la presencia permanente de su voz
enmudece cada espacio

la vida abundante se marchita
en nuestro álbum familiar

el paraíso indómito espera el salto:
ofrenda voraz al capricho
de algún dios
al que jamás veneramos

quién sabe en qué templo
se negoció ese azar

cuando su cabeza estalló como un lucero nuevo
sobre un cielo de asfalto y de llovizna

[sin título]

Los escombros de mi casa entre las flores.
Las flores sobre las baldosas de la
infancia.

Un árbol diferente todas las mañanas.
La pared donde me hice sombra y luz.
El frío de una ventana dentro de otra ventana.

La sombra de una grulla.
La sábana y su forma del hijo.
La luz en una esfera.
La caricia de un cedrón.
Los escombros, el árbol, la sombra, la luz, las flores.

Todo lo que se excava tiene una intrépida
belleza.

Animal planet on mute

Algunos pájaros fuerzan los músculos
de un órgano llamado siringe
y provocan algo parecido a la música.

Una vez un médico describió mi mudez:

hiatus

las cuerdas vocales eran músculos cansados
temblor y hueco cuando pasaba el aire
y no la voz.

Un documental menciona
la creencia de algunas culturas
sobre el destino de la voz heredada.

Nada dice del silencio
de los huesos no hallados.

Nada dice del sonido de la pólvora
sobre el corazón de un niño.

Crujo y enmudezco.

El cansancio no fabrica la música.
Tampoco un canto, nunca la voz.

En el patio,
el chillido de los teros
desangra una plegaria.



— *Dejo mi cuerpo a solas*
Nora Correas

Textos de estudiantes (Diplomado)

La no-ficción



Rosario Bléfari (1965-2020),
cantante, actriz, escritora y poeta argentina.

Instantánea de Rosario Bléfari

por Francisco Zamora

En noviembre del 2007 Rosario Bléfari es invitada a un ciclo de lecturas. En ese ciclo están presentes y leen Juana Bignozzi e Irene Gruss. El ser hermoso que es Rosario, intranquila por haberlas decepcionado, anota en su diario que entre sus preocupaciones poéticas están el cuerpo y el deseo y que para ellas todo eso estaba desplazado o superado y tenían un lugar mejor, despejado, para las grandes cuestiones. Piensa que mientras ella sigue enredada en cosas como el deseo de besar, Irene y Juana se ocupan del deseo de ser arena, o en la presencia frente al mundo, la despedida, el lugar en la antología. Termina escribiendo que le dan un poco de vergüenza sus letras, sus canciones de amor, después de escuchar a estas poetas.

Pasa el tiempo. Es septiembre del 2009, acaba de leer una poeta grosísima y luego le toca a Rosario. Piensa: “Qué difícil que te teloneé X”; y después esto que me parece bello: “Pero bueno, estos son mis poemas, y acá estoy para darles voz. Tampoco me siento una intrusa”.

Pasan los años. Es 2022. Abro mi galería y encuentro esta foto de Rosario guardada. Pienso en ella, en cuánto tiempo pasó desde que se fue. También, en que me arrodillo ante poetas así. Darle voz a lo que uno hace, ponerle el cuerpo y la escritura a eso que de verdad nos interpela sin mirar para afuera. ¿A quién le importa el éxito o los likes si uno puede estar conectado de esa manera con la escritura?

Reseña de Silvina Chacón sobre este trabajo:

Esta instantánea con epígrafe, este sentido in memoriam Rosario Bléfari se construye mediante el ensamble de la descripción, el contraste y la narración. Pasa el tiempo, crece la poeta. Además, logra integrar su voz para que el lector, más allá de ver a Rosario, la escuche. Esto se logra, según puedo advertir, porque Francisco despliega una mirada envolvente. Abrazadora. Con un buen poder de síntesis, en breves líneas realiza un recorrido por un arco de años que trazan el afianzamiento de la poeta. Y en la elección de escenas y de su voz construye una mirada desde la admiración y la dulzura, una mirada que observa y retrata a fin de apropiarse de lo que para el lector (y también para Francisco, desde luego) quedará como esencia de la escritura: el verse y saberse, escribir como intento de completarse.



— *El corazón partido*
Nora Correas

Nora Correas

Mendoza, 1942

Una vida en obra

Nora Correas nació en Mendoza en el año 1942. Completó sus estudios formales en la Escuela Superior de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo. En el año 1966 obtuvo una beca del Fondo Nacional de Bellas Artes para estudiar pintura en el Taller de Juan Batlle Planas, en la ciudad de Buenos Aires. En 1969 comienza a trabajar en el campo del diseño textil. Y al año siguiente es convocada a dirigir, en Río de Janeiro, un taller que realiza durante tres años en la mencionada ciudad brasileña mientras produce una obra artística de una singularidad subrayada por la crítica especializada. Desde el año 1979, ya radicada en Buenos Aires, su potencial creativo no ha menguado en lo más mínimo. Tampoco su actividad docente en el taller que ya se ha hecho un clásico de la formación artística en el ámbito porteño.

Ha realizado infinidad de muestras en el ámbito nacional e internacional y ha participado en numerosas exposiciones colectivas de obra escultórica e instalación. Ha recibido también numerosos premios y distinciones en reconocimiento a la obra y la trayectoria artística: Premio Konex de Platino en Artes Visuales 1991, Artista Internacional del año 1992 (Asociación Chilena de Críticos de Arte), Premio de la Crítica 1995, Premio Henry Moore 1998, Premio Leonardo 1999, entre otros.

Su obra se encuentra expuesta en Japón (Museo de Arte Moderno de Kioto), USA (Cia. SC Johnson Wax), España (Galería VAN ART, Madrid), México (Museo de Arte Moderno de Michoacán), Chile (Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile), Brasil (Instituto de Artes Visuales, Porto Alegre) y múltiples espacios artísticos de la Argentina.