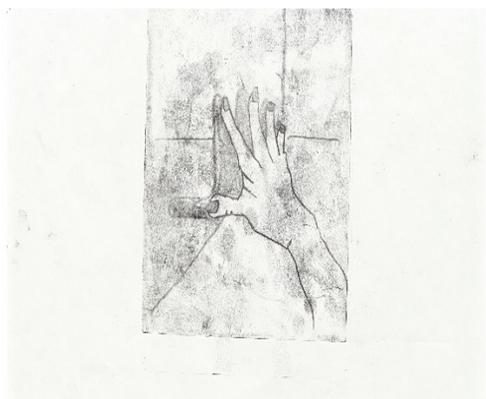


Año VIII – N° 8 – Febrero de 2025.

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 VIII – N° 8 – Febrero de 2025
ISSN (on-line): 3008-9743

Director

Maximiliano Crespi

Editora responsable

María Negroni

Secretaria de redacción

Ana Abbate

Colaboran en este número

Pascal Quignard, Mariana Palomino, Alfredo Luna, Iair Kon, Gisela Galimi, Lucrecia Frassetto, Corina Dellutri, Catalina Boccardo, Ana Abbate, Analía de la Fuente, Ariel Dillon, Betina González, Mercedes Roffé, Gabriela Franco, Pierre Froidevaux, Alex Zani, Gristein, Mariana Cabrera, Julieta Clara Crespo, Inés Ripari, Juan Schulz, Lía Chara, Juan F. Moretti, Juan Andrés García Román, Martí Sales, Julia Magistratti y Edith Galarza.

Arte y diseño

17grises editora

Imagen en tapa

Guillermo Kuitca, *Mano espejo horizontal vertical* (GK211 GRUPO).

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

¿Qué es una novela?

por **Pascal Quignard**

7

Palimpsestxs

investigación

*Todas las palabras
del grito*

por **Mariana Palomino, Alfredo Luna, Gisela Galimi, Lucrecia Frassetto, Corina Dellutri y Analía de la Fuente**

13

Textos de Profesores

ensayos

I

*Un fragmento del
Cuaderno de los vientos*

por **Ariel Dillon**

28

II

*Notas sobre crítica y
creación*

por **Betina González**

35

III

En torno al poema

por **Mercedes Roffé**

43

IV

Poemas

por **Gabriela Franco**

50

**Textos
de estudiantes
(Maestría)**

Poemas de

**Pierre Froidevaux, Pierre
Froidevaux, Alex Zani,
Gristein, Mariana Cabrera,
Julieta Clara Crespo, Inés
Ripari, Juan Schulz, Lía
Chara, Juan F. Moretti,
Juan Andrés García Román,
Martí Sales**

47

**Textos
de estudiantes
(Diplomado)**

I

Leer y escribir

por **Julia Magistratti**

71

ensayo

Ellas también

por **Edith Galarza**

85



— *Árbol cama*
Guillermo Kuitca

Serie Frost

Teoría de la novela

A comienzos del pasado 2024, la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF convocó a Pascal Quignard a participar de su ya clásica serie “Lecturas Frost”. El 18 de octubre de 2023, el filósofo y ensayista francés deleitó a la audiencia con una brillante intervención teórica sobre la naturaleza de la novela.

A continuación, ofrecemos a los lectores y lectoras de *Aquilea*, en traducción de Marina Califano, el texto completo de aquella conferencia originalmente titulada “*Qu'est-ce qu'un roman?*”.

¿Qué es una novela?*

por Pascal Quignard

Agradezco a todos por estar acá y en especial a María Negroni por la invitación a Buenos Aires.

¿Qué es una novela?

En francés “novela” viene de la palabra “*romain*”.

Daré para comenzar tres definiciones romanas:

Definición de Cicerón:

La novela es el género que abandona el discurso. Es el género en el que hay “digo-yo” y “dice-él”. Ahí donde hay *inquam* e *inquit* hay novela.

Definición de Albucius Silus:

La novela es otro de los géneros. No consiente ninguna definición. Es el lugar de lo *sordidísimo*. El género sucio. El género degenerado. El basurero de todos los otros géneros (lírica, tragedia, oratoria, historia).

Definición de Ovidio:

La lengua es la Torre de Babel y la novela es la falla en el muro que precipitará su derrumbe. La novela es entonces eso que *fisura* lo simbólico.

* Traducción de Marina Califano.

Ahora, abandono a Cicerón. Abandono a Albucius Silus. Abandono a Ovidio.

Para hacer una novela, *a mis ojos*, son necesarias tres cosas. Primero, un tema y un argumento que difieran por completo. Stendhal procedía así. Chrétien de Troyes procedía así.

Por ejemplo, en mi última novela, *L'amour, la mer*, el argumento es la vida de un músico real, desconocido, errante, llamado Froberger, que vivió en el corazón del siglo XVII e inventó la *suite* barroca. No se sabe gran cosa sobre él. Ni siquiera se conservó su retrato.

Pero el tema es muy diferente: el amor como separación incomprensible. Este tema no tiene nada que ver con Froberger, sino que concierne a Thullyn y a Hatten.

Así como en biología cuando entran en contacto un estambre y un pistilo, se abre una flor. Cuando se unen un espermatozoide y un óvulo, nace un niño; al menos, se engendra un feto en secreto —en la sombra— que deviene niño al llegar a la luz. Del mismo modo, el novelista concibe páginas tan numerosas, ignoradas por todos, que nadie ve, que no devienen un objeto sino hasta que esta imaginación aparece en la forma de un libro.

Así, cuando se asocian un argumento y un tema, surge de ese contacto un tercer elemento. Este tercer elemento es involuntario, secreto. Un cortocircuito que da lugar a algo desconocido.

Una clave que se descifra a lo largo de la obra: eso es para mí una novela.

Tres cosas, entonces: un argumento, un tema, una clave.

En toda obra —no importa cuál, libro, composición, pintura, película— hay algo prisionero, aprisionado, que el autor, el músico, el pintor, el director, ignora.

Así nació el teatro en Japón: un Noh libera un alma que se ha quedado varada —en el paisaje— incapaz de alcanzar el cielo.

Lo mismo ocurre con esa bellísima novela de Emily Brontë llamada *Cumbres borrascosas*. Al final de la novela, la voz narrativa describe a Heathcliff sobre la tumba de Catherine. En el corazón de la noche. La nieve cae a raudales. Heathcliff, hasta entonces tumbado sobre la tumba de "su" muerta, se levanta de repente. Toma una pala. Cava en la nieve y el frío. Toca el ataúd donde yace Cathy. Oye un suspiro (*a sigh*). Tiene la impresión de que Catherine vuelve a la tierra, que permanece a su lado, que lo acompaña. Su alma se tranquiliza. Se endereza. Guarda la pala en el cobertizo. Sale a la nieve. Ambos se adentran en la noche y en la nieve.

Este *sigh* —ese suspiro— es la novela.

Personalmente, no compongo un plan. Así es como hago: dispongo el argumento en una partitura. Dispongo el tema en otra partitura.

El tercer canto —suspiro, lamento, llamado— será la novela.

George du Maurier —padre de la novelista Daphne du Maurier— obraba igual. Asociaba sus recuerdos a melodías musicales. Cuando quería, los evocaba, en el piano, con un solo dedo. Así, entraba en los jardines parisinos de su infancia. Volvía a Neuilly. Recorría los meandros del Sena. Visitaba las ruinas de la Revolución. Volvía al mar y las playas. Franqueaba las torres de Dover.

Los antiguos romanos procedían de forma muy diferente para construir sus intrigas. Se servían de imágenes. Lo llamaban *Ars memoriae*. Arte de la memoria. Los novelistas se servían de frescos; los oradores, de la arquitectura que tenían frente a sus ojos. Depositaban los puntos fuertes de sus argumentaciones en los arcos, las bóvedas, los pilares, las agujas, los frontispicios. Demóstenes procedía del mismo modo en Grecia, sobre el ágora; Cicerón, en el Senado romano. Los estoicos utilizaban mosaicos que habían sido cincelados por ellos mismos en los pórticos de la Stoa.

En el puerto de San Juan de Luz, en el país vasco, en una librería que se llamaba “Christelle”, conocí a una mujer mayor que visitaba cada noche, con los ojos cerrados desde su cama, el Museo del Louvre. Comenzaba por la pared de la izquierda. Cuadro a cuadro, se recitaba, año tras año, la vida que ella misma había vinculado a esos lienzos. Eso la tranquilizaba. Se dormía en el curso de su visita imaginaria. Todavía hallaba una suerte de satisfacción, decía, de no padecer Alzheimer.

Los psicoanalistas afirman que un secreto que se cifra voluntariamente esconde un fantasma ignorado. Este secreto ignorado, oculto bajo su cifra, al interior de su cifra, queda para siempre inconsciente.

Nicolas Abraham y María Torok escribieron un hermoso libro que se titula *L'écorce et le noyau* (*La corteza y el núcleo*). Dedicaron sus vidas a este increíble ciframiento de las obras de arte.

El lenguaje es la corteza y el secreto de la novela es el centro.

Al componer un libro, busco acentuar el aturdimiento al que me llevarán los días de escritura. No sé nada de la muerte que

entraña, pero tampoco del Oriente que hay en él. En francés, oriente proviene de *orior*. *Orior* es levantarse. La aurora, el oriente, designa el lugar donde el sol se levanta. Ignoro la orientación que se abatirá sobre él o sobre mí durante la larga, muy larga, muy muy larga temporada *incomunicable* en la que voy a escribir. Conozco perfectamente el argumento, conozco un poco el tema, pero nunca el secreto.

Chrétien de Troyes en 1160 decía: conozco la “materia”, presto atención a la “conjunción” de los relatos, ignoro el “sentido” que ahí se busca, espero lo que va a traer la novela al juntarlos. A decir verdad, Chrétien de Troyes —el más grande novelista francés junto con Stendhal— no ha terminado nunca ninguna de sus novelas y es sin duda por esta razón.

Pero, terminada o no, descubrimos poco a poco una comarca que surge conforme la recorremos. Los senderos se bifurcan, los lugares nacen cuando los re TRABAJAMOS, es decir, mientras habitamos este extraño sitio donde la vida cobra vida al saturarse. La obra, espontáneamente, se autocataliza. Cuanto más me sumerjo en este medio inimaginable por otro que no sea yo, imposible de evocar, clandestino, secreto, más se apasiona, a condición de que no lo abandone, cada alba, en mi cama, en la frontera del sueño que viene a deshacerse. Que viene a derramarse. Que me despierta de noche.

No es, a decir verdad, un lugar. Es un impulso. Pero de repente este impulso labra su camino, su lecho en el espacio. Pronto es un mapa que se libera al sobrevolarse. Entonces, es un tesoro que se revela a sí mismo. Un nido que se construye, que estira sus pequeños trozos de ramas extraídas, que teje sus mimbres, sus hilos de lana, sus mechones de cardo. Una nidificación, eso es lo que Chrétien de Troyes entendía por “conjunción”. Eso que, para él,

tomaba la forma de un escudo —el caballero de la carreta— compone una música para mí, en la que entran en conflicto los dos caminos por los que avanza mi viaje. Dos ríos confluyen súbitamente, como en el paraíso los ríos encierran el jardín del Edén. Una conjunción no es una estructura sino un viaje. No tengo más teorías sobre lo que el lenguaje simboliza ni interés por lo que pretende significar. Los sabios de la antigua China, los taoístas, esos que amaban tanto errar por la naturaleza, retirarse entre los peñascos, en las laderas de las montañas, en ermitas de hojas, de pinos, de sauces, de arándanos, de pedernales, en la soledad, en la nieve, decían: “Las rocas guardan los trazos de una escritura que sólo los humanos no llegan a comprender. Las lagartijas, al correr por las rocas, componen poemas que no podemos oír”. Los cangrejos escriben de costado sobre la orilla, algo que se nos escapa. ¿Qué quiere decir esta estrella de mar? ¿Esta piña? ¿Este hueso de sepia todo blanco? ¿Este fragmento de corteza? ¿Esta baldosa de arcilla?

¿Este libro?

El libro nace del decir que se retira en ese canto más viejo que el lenguaje que, finalmente, vuelve a encontrar el silencio sobre la superficie de la playa.

La novela entra en su silencio.



— *Silla espejo*
Guillermo Kuitca

Investigación

Palimpsestxs

El trabajo de investigación se alimenta con la pluralidad de perspectivas. Los enfoques inter y multidisciplinarios contribuyen a construir objetos complejos y a ofrecer respuestas más adecuadas cuando las especificidades chocan con sus propios límites.

El grupo Palimpsestxs fue creado tras la convocatoria de María Negroni, en el año 2017. Desde entonces se ha dedicado a estudiar los manuscritos de Susana Thénon, que la autora donó al Centro de Documentación del Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Doctor Norberto Griffa”, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Palimpsestxs es un grupo de investigación que nace a partir de la convocatoria de María Negroni en 2017 con el objetivo de estudiar los manuscritos de Susana Thénon, donados por ella misma al archivo del Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Doctor Norberto Griffa”, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Todxs sus integrantes somos egresadxs de la Maestría en Escritura Creativa de dicha casa de estudios.

El primer objetivo del grupo fue trabajar sobre la obra de Thénon desde distintos ángulos con el fin de armar un corpus de ensayos literarios que establecieran relaciones entre la obra publicada en vida de la autora con sus textos inéditos. En forma paralela, Lucrecia Frassetto produjo animaciones en *stop motion* que tienen como base materiales del archivo.

Nuestro compañero Iair Kon, por su parte, se dedicó a la realización de un documental vinculado al proceso de investigación.

Tras años de actividad, y finalizado ya el ciclo de estudio y escritura sobre la obra de Susana Thénon, comenzamos a pensar nuestros próximos pasos y decidimos trabajar sobre el ciclo “Interiores, poetas del país”, que gestionó y coordinó Inés Manzano desde 2001 hasta fines de 2015. Nuestro objetivo actual es historizar esta curaduría cuyo objetivo era difundir en la capital del país las voces líricas de las provincias. A lo largo del ciclo han pasado personalidades como Beatriz Vallejos, María Teresa Andruetto, Jorge Leónidas Escudero, Miguel Ángel Federik y Juan Meneguín. El ciclo generó, por un lado, un circuito alternativo al de las grandes editoriales que centralizan el mercado, y, por otro,

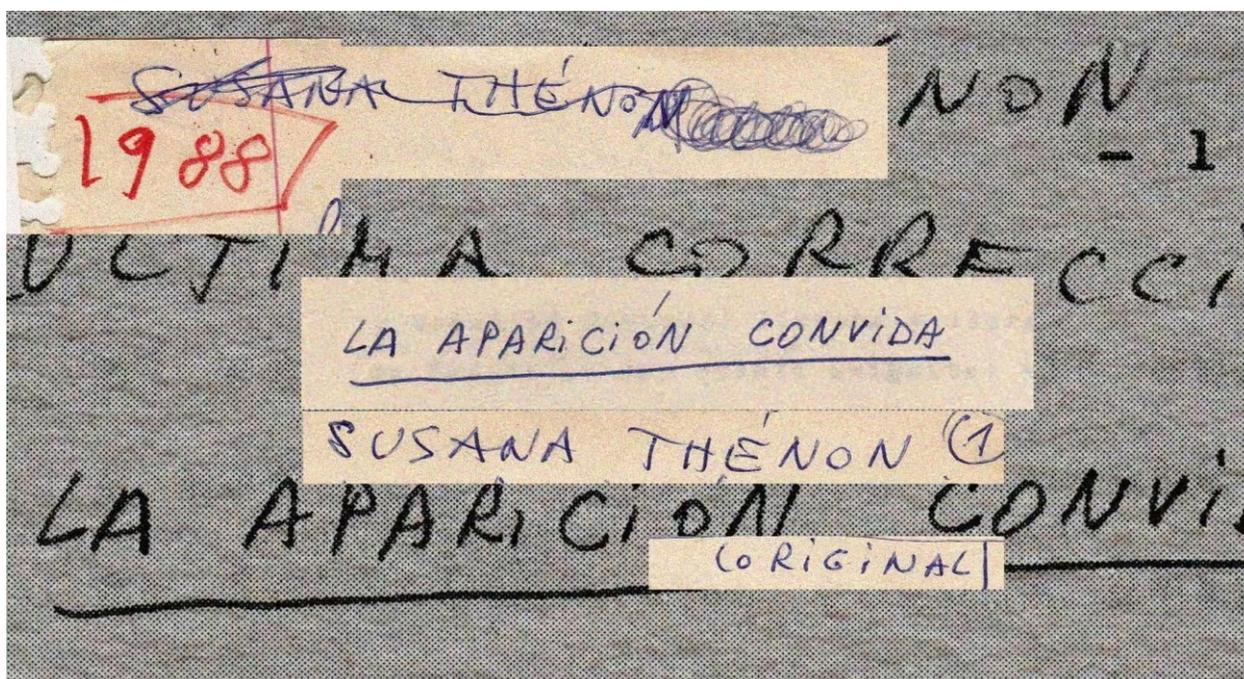
dejó oír las voces de las y los poetas invitadxs lograron exponer, en su momento, y cada una a su modo, una perspectiva singular desde la cual lo territorial resultaba (y sigue resultando) protagónico. Desde la singularidad de esas voces, se manifiestan y perciben las tensiones locales como también la puja distributiva entre la “ilustre” Buenos Aires y el resto del país. Consideramos que Inés Manzano abrió un camino con su trabajo e intentamos, nuevamente con el acompañamiento de la Secretaría de Investigación de la UNTREF, enfocarnos sobre esa labor para difundir sus alcances y profundidad.

Somos Palimpsestxs: Mariana Palomino, Alfredo Luna, Iair Kon, Gisela Galimi, Lucrecia Frassetto, Corina Dellutri, Catalina Boccardo, Ana Abbate y Analía de la Fuente.

En esta nueva empresa literaria nos guían con su mirada crítica María Negroni y Julia Magistratti.

Todas las palabras del grito¹

por Mariana Palomino, Alfredo Luna, Gisela Galimi, Lucrecia Frassetto, Corina Dellutri y Analía de la Fuente



Che, ¿quién habla? ¿La aparición?

No sé, parece un interrogatorio.

Es un interrogatorio. De entrada, le dijo que se limite a contestar.

Cada pregunta es como un cachetazo. Y un salto, de la segunda a la primera.

¿Cómo va a responder por su cara? ¿Cómo va a responder, si no la dejan?

Esa voz que no se escucha, no se ve.

¹ Collage realizado a partir de la lectura de “La aparición convida” de Susana Thénon, poema publicado en *Paraíso de nadie* (Buenos Aires: Corregidor, 2022. pp. 303-309). Las imágenes que lo acompañan pertenecen a Lucrecia Frassetto e incluyen materiales del Fondo Thénon.

Y todo crece como extinguiéndose.

Prefijos, pronombres, preposiciones. Es brava esta lengua.

La sintaxis es la brava, la lengua es la misma de siempre.

Esas voces... en realidad no sabemos dónde están.

En la nada, dice. (No le creo.)

Sh... Dice que están en una habitación.

No sabría decir cuánta gente.

¿Quiénes son ellos? ¿Y ellos?

¿Vos decís nosotros y ustedes? No se entiende. Pero algo hay.

Sí, una cara. Cuerpos no. Caras en fotos blanco y negro. Por siempre jamás pausadas.

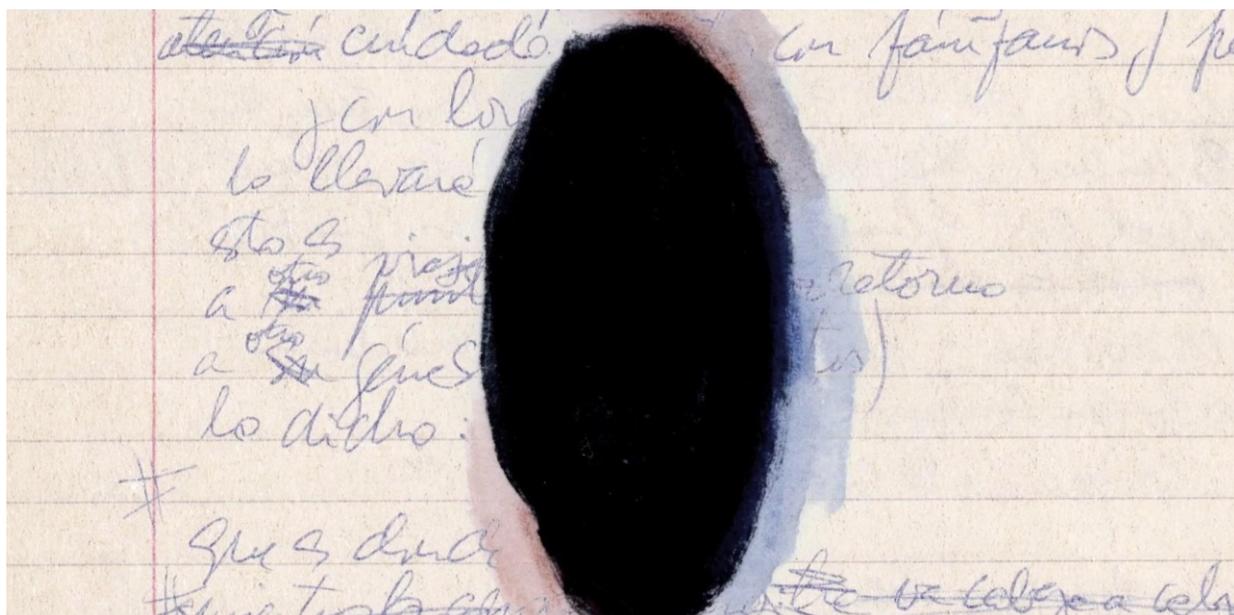
Y esas transparencias, como apariciones. ¿Alcanzás a ver algo del otro lado? Es agotador atenuar lo infinito, faltar la respuesta, repetir la ausencia.

Y, digo yo, la aparición, ¿a qué nos convida?

¿A dormir como nacer, pero al revés? ¿Acaso habla, la aparición? ¿De quién es la calificación?

“si las madres decíamos que estaban muertos los matábamos nosotras” “no están muertos, están desaparecidos”

“penúltima corrección”.



En el interrogatorio no importa la pregunta sino el ritmo. La operación poética es implacable. El chasquido de los dedos del tiempo. Torcer el lenguaje para decir, tras la máscara del juego, de manera imprevista, la verdad.

Y la verdad es sencilla: el interrogado y el interrogador saben que para algunas cosas no hay respuestas, como para algunas ausencias no hay retorno. Lo que cuenta es la terquedad de resistir en un nosotros que cuida el desorden. Ese nosotros es la dupla interrogado/interrogador, ambos cansados. Voces que se tensan y espiralan. Voces que se confunden.

De la torsión nacemos otros. Todos los que hemos estado de este lado del gatillo del tiempo con esta cara. Una frente, dos cejas, dos ojos, un par de mejillas, dos orejas, una nariz, una boca y un mentón. En aparente simetría que no es. Como no es verdad que cada minuto tenga la misma cantidad de tiempo.

Diez minutos para contestar. El tiempo disparado sobre la vida, el tempo del poema. El ritmo del interrogatorio que, la poesía sabe, nunca puede responderse del todo.

Si la aparición convida es porque se ha vuelto aparición fantasmagórica. El blanco, entre la n y la v, era un blanco que mantenía la fe en el regreso. Pero juntas las palabras ponen sobre el nuevo término un velo mortuorio.

Un fantasma que nos invita a interrogarnos de manera apremiante acerca de nuestra posición sobre las cosas. Como cada uno de nosotros cuando vuelve al pasado asimétrico del poema con esta misma cara, dispuesto a hurgar.

¿Cuántas voces hay ahí?, ese lugar parece agrandarse a medida que el tiempo del interrogatorio se acaba.

Se va llenando de voces. Y de yoes. Pero no vemos las caras.

Solo el texto. Un poema en proceso. Detenido en el tiempo.

Son voces, voces. ¿Acaso tenemos una sola voz? ¿Y la muda?,
¿la que no responde?

La muda y la aparecida y la interrogatoria.



Diez minutos representan el hilo del que estamos hechos, o del que nos hacen. No hay tiempo para el pasado, ni para el futuro. La propuesta es el presente en el que la imposibilidad de nombrar tensa el discurso quitándole a quien lee la posibilidad catártica.

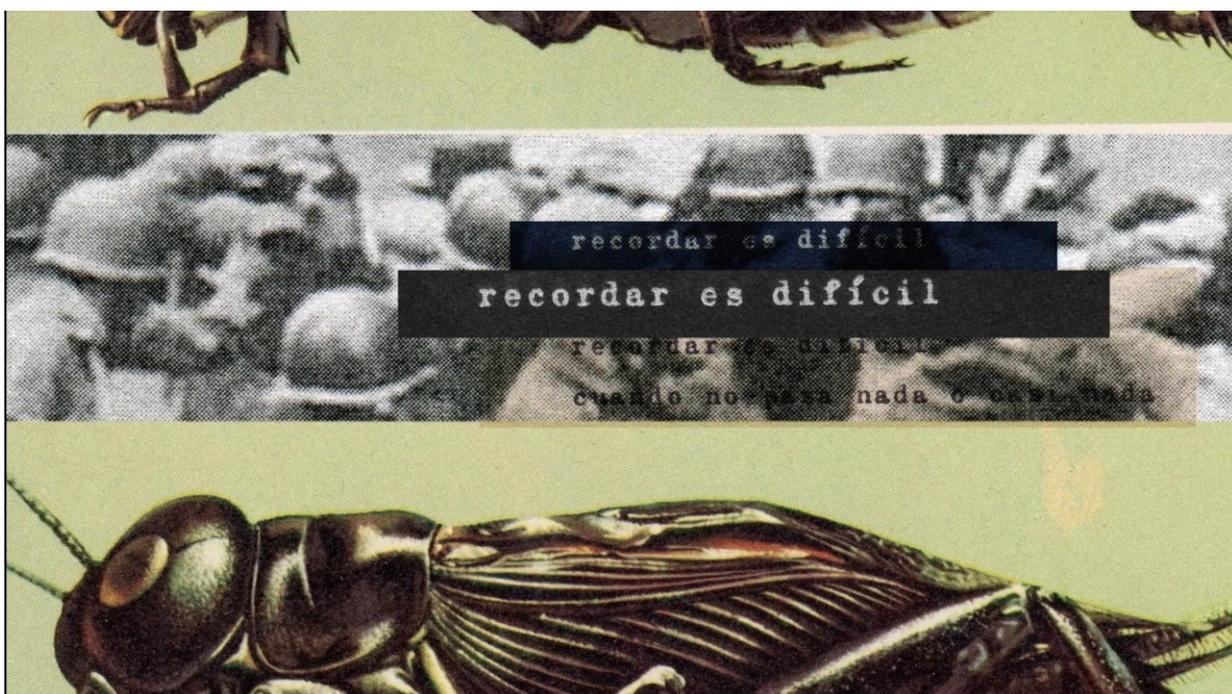
Un puñado de minutos se desliza. El interrogatorio es una cuenta regresiva. Cada sonido en el espacio se vuelve pulso de aceleración. En una playa desierta, el viento pega en las cosas a su paso y deja montañas que no serán vistas. Están quietas solo un instante, hasta volverse moléculas en el aire. Nada permanecerá. Si la pregunta quedó latiendo en el espacio es porque ya pasó, el interrogado muerde su labio inferior. ¿La palabra es pausa o aceleración en ese tiempo? Por siempre jamás, dice. Entonces la promesa no deja de transcurrir, es una cinta que corre. La piel sufre

una pequeña lucidez, el brillo. Es luz en la gota que cae sobre el zapato. Se derrite hasta la suela en una línea zigzagueante. Cada molécula de transpiración forma parte del paso constante, el agua se evapora. Todo movimiento aparenta ser sombra de sí mismo, sin que pueda ser previsto. La música es el arte de los silencios y sonidos consecutivos. La forma del tiempo audible. Pero si el interrogatorio fuera con música habría una posibilidad de que alguno de los dos se detuviera en la escucha. Para perderse en una melodía. Es lo que pondría en peligro el paso del tiempo. Un vals puede repetir los compases, volver a la forma inicial, pero el interrogado habría perdido medio minuto. Su tiempo no se repite en estrofas, no hay posibilidad, la música podría engañar al pensamiento y darle una playa sin viento.



PORQUE NO ES LO MISMO recuperar los pares de palabras: las tachadas y las agregadas en birome.

Ni tampoco la bolsa o el colchón.
guturo por futuro
tú guturas, nosotros guturamos, pero otro día
un día de felicidad de vida
con sin quinta
con precisión, con esmero
esto es cosa enigma
problema
¡es materia!



El tiempo es una jaula. Una voz lo recorta. Lo va comiendo. A medida que habla la jaula se achica. Pero nosotros no. Si fuéramos al menos como Alicia. Si estuviera a nuestro alcance aquella posición...

Y con la jaula la mordaza hace el resto. Ni mu. Nada. Silencio. Con las ganas de gritar que hay cuerpo adentro. Y nada. Somos nadie. Una no persona. Un falso oyente. Testigo cero de la enunciación. Abracadabra y el cuerpo como si no, como si sí, cabeza

gacha, ojos ciegos, garganta muda, y en el estómago todas las palabras del grito.

No hay realidad en esta tensión. No hay cable a tierra. La furia en las vísceras. Qué paísito éste, señores de las grandes ligas.

Aquí tememos como si callásemos.

Aquí leemos entre líneas las muecas, los fastidios de una voz que enjaula.

Qué es eso de la cara, de su cara, de la nuestra. La eternidad en la ceguera. Qué podríamos soltar en esta coordenada del terror. El cuerpo, ni más ni menos.

Microescena ominosa: interlocutor invita con amabilidad a destinatario a calmarse. Como en una meditación guiada, le escancia las imágenes del nidra. No hay réplica a sus versos. La lírica es oscura, protuberante, siniestra. La tarea, encontrar la calma, dar una explicación.

La responsabilidad de todo, claro está, es del oyente ciego y mudo. Por no haber pedido que le taparan los oídos.

El interrogado mira los ojos del que pregunta. Hay un lugar cerca del lagrimal que muestra una luz colgante en la habitación. Los dos parpadean, aunque a distintos tiempos. También, por momentos, sin quererlo, uno parpadea y el otro lo hace por reflejo. Son las leyes de la proximidad.

El mundo.

¿El undo?

Se construye a partir de la voz.

¿Es un calabozo improvisado, el poema?

Es un teatro imposible: los pronombres asaltan, la gramática desorienta.

La voz salta de una cara a otra, de la máquina a la mano, salta de persona, de memoria. *Dramatis personae*. Endemoniados los pronombres. ¿Son una tortura?

Si hay algo que no pasa de uno a otro, es la cara. Hasta los gemelos tienen algún rasgo que los distingue.

El silencio está ahí, construyéndolo todo.

Es la falta de respuesta la que arma la escena. O los dúos de caras como cuerdas que van a sonar juntas.

Más bien, una suena y otra la hace sonar.

[[[Cada pregunta obliga a absorber las palabras, a tragarlas para no oír.

El azoro habita lo que todavía no dije. Como una tempestad, en la sangre se me despierta el miedo. El miedo al dolor también es miedo a la muerte; hay olor a carne en el cielo.

La cuenta regresiva del reloj invisible e inquietante retumba en mis huesos.

Dice que hay 3.877 vocablos, que se extienden hasta el infinito para decir lo que no voy a decir. Tres mil ochocientos setenta y siete es igual al 3 de agosto de mil novecientos setenta y siete.

No delato. Con las manos atadas y la capucha que va y viene cuando respiro, no puedo sentir la miel del veneno. Ya es tarde. Y no sé “por qué tiene esa cara”. No la veo, ni me ve.

Recuerdo que la semana pasada nevó en Bariloche, que Masera habló en Puerto Belgrano y prometió venganzas porque el Comando 1 de La Plata le cortó la transmisión de la pelea entre Monzón y Rodrigo Valdez. Le gustan las trompadas, la sangre del que más puede destruir.

Los chuparon a Héctor, a Mario, a Horacio. No sé nada. Ni del coraje.

¿Cuándo es la noche, aquí? ¿Dónde es afuera?

¿Hay viento afuera de lo que no veo? No quiero que la electricidad me responda.

Tres minutos en contra y lo suspendido vuelve como un veneno amigable que entra por todo el cuerpo. Un crucifijo siniestro, una confesión, un tormento. No sé. Desconozco. No delato.

Me orino. Pienso en todos esos pobres obreros que vi bajar del colectivo porque no tenían el documento encima. No hay que pasar por Puente 12 ni por ningún otro sin la Cédula de la Federal.

Un minuto

y doscientos cincuenta voltios.]]]

Como en un juego macabro pasan los minutos como muros que se nos vienen encima. Todo orden es una carcajada del caos. Un ojo gigante es el dueño de las formas. Y ampara en penumbras a los dueños de las cosas que son también los dueños de las palabras. Mundo, oíd este silencio amordazado. Oíd y explicad la escena absurda, el carnaval. Habiten ustedes este aquí y este ahora. Nos queda encapsularnos, ensordecer. No hay tiempo límite. No puede haberlo. Las paredes se ciñen al cuerpo. No podemos responder. No había balas en el poema. Esta gente no entiende sino el tic tac de las órdenes. Y obedece. Ésa es la cara. Ése, el gesto del ojo que controla. La obediencia. Debida. De vida. Punto

Fonal.



— *Durmientes*
Guillermo Kuitca

Textos de profesores

La escritura y el aula

Uno de los más nobles desafíos de la docencia en escritura creativa es enseñar creando. La planta docente de la Maestría en Escritura Creativa tiene ese objetivo como un antema irrenunciable desde su origen hasta hoy.

A continuación, presentamos a los lectores y lectoras de *Aquilea* una luminosa serie de textos escritos por Ariel Dilon, Betina González, Mercedes Roffé y Gabriela Franco, profesoras y profesores formados en diferentes áreas de la escritura creativa.

Un fragmento del *Cuaderno de los vientos*

por Ariel Dilon

[entrada del 4/2/22]

El primer gesto consiste en elegir, de los que se ofrecen a nuestras ansias, el soporte que mejor se adecue, el que anticipe con más delicada paciencia y discreta precisión una materia todavía inexistente y, luego, en saber esperarla, en reconocer esa inminencia, en oírla anunciarse como uno oye tronar en una cañada la crecida del río que viene bajando.

Es el caso. Regalo de una buena amiga, el cuaderno había sido puesto en reserva, a la espera del texto que debía habitarlo: del libro al que se ofrecería como cauce, como cuerpo a encarnar.

Varias veces salió del cajón de las cosas preciadas, pero no era su momento: la escritura no lo solicitaba, solo el anhelo de dar uso al regalo, mezclado con unos afanes que es mejor dejar pasar, no confundirlos con la cosa en sí.

Y siempre ese deseo de que la escritura retenga unas potencias que de lo contrario se disiparían en la inercia de lo real.

Saber, al mismo tiempo, renunciar a la espera. No pedir necesariamente a ese caudal más de lo que resulte ser capaz de dar.

Tres condiciones necesarias: el cuaderno adecuado, el momento de la sensación verdadera, el equilibrio justo entre la ambición de escribir lo que pulsa por decirse y la “modestia” de autorizarse toda banalidad.

Este [cuaderno] aguardaba desde hacía ya... ¿seis, cinco, cuatro años?, con su cubierta elocuente en la que sendos vientos icónicos soplan desde las doce direcciones sobre una Tierra que ya se asimila, de manera esquemática y reconocible –con su América, su África y su Asia poco estilizadas–, al dibujo del globo que el hombre europeo se hallaba, hace un puñado de siglos, en vías de precisar, y que luego vio desde el espacio, cuando la especie consiguió, por un rato, desprenderse de la gravedad.

Tal sería mi ejercicio: desprenderme de la gravedad, aquí y ahora, por la palabra, en la palabra. Y ver si eso es bueno, quizás.

Había sido un regalo de la *luciole*, que ha cesado de enviarme sus destellos intermitentes desde algún lugar de Francia. Algún malentendido que un día aclararemos, espero, debido a un secreto que intenté guardar de ella, no contra ella, o tal vez por la simple interposición del tiempo. Pero ese obsequio, entre otros gestos, la convierten en una amiga de mi escritura, la amiga de esa potencialidad que un día –ella lo habrá adivinado– podría venir a hacer cuerpo de letra, cuerpo de viento a través de la huella de tinta sobre estas páginas.

Es un cuaderno no como los míos, porque es de hojas rayadas. Y en esa su excepcionalidad, su limitación, deposito ciertas esperanzas. Una *contrainte*, para mi letra endemoniadamente desprolija, bajo la trabazón que mi mano suele encontrar en el fluir de sus movimientos –¿en el fluir de la consciencia que la mueve?–, esta obligación de atenerme a la línea.

Y tan pronto como empecé a escribir, unos bichitos mínimos, negros, sin filiación aparente, empezaron a caminar por mi mesa.

Lo ominoso, siempre, en la representación que nos hacemos de los insectos.

Meramente era lo desconocido que se trepaba con sus muchas patas a la ilusión de contarle todo, o al menos ese algo del todo que “importara”.

Con los diminutos guiños de sus andurriales apresurados y aparentemente inofensivos casi me disuadieron de escribir.

Los maté a todos, uno por uno, seamos honestos.

Iba a escribir: por una vez.

¿Seamos honestos por una vez?

Me gustaría que en estos apuntes de viento quede constancia de lo que me pasa con lo que escribo: también con lo que no escribo, con lo que no termino, con lo que no publico.

Y al mismo tiempo, me gustaría mucho que esta escritura sirva para exorcizar una nostalgia, un *regret* por la otra escritura, por una que me tiene en cierto modo atado, esa por la que sufro. Ya sea que me ayude a “terminarla” o a “terminar con ella”. À *m'en franquer* (seamos honestos, una vez más).

Algo de lo que me gustaría mucho dejar huella aquí: la marca de la escritura en este cuerpo.

Cómo la cercanía de los cuerpos todavía nos enamora, me enamora.

El pie para pensar a qué cosa exactamente llamo cuerpo.

Porque llamo cuerpo a la vez al cruce de las miradas, a las muchas afectaciones y afectos que la presencia del otro produce en nosotros (que presumiblemente nuestra presencia produce

también en los otros, de manera tal que nuestro cuerpo se completa en ellos y acaso no se verifica sino en ellos).

Una teoría del cuerpo ampliado, tal como este cuaderno da cuerpo a una escritura que es y no es yo mismo, que trasciende los límites de mi espacio físico pero que sin duda es una emanación de ese cuerpo que soy, el modo en que ese cuerpo habita y es habitado por su propio tiempo de existencia.

Esta tarde en la óptica.

Recibir de mis manos la receta y hasta desplegar ante mí las opciones de armazones para unos lentes habría podido ser, con todo, el trabajo de una computadora o de uno de esos robotitos que están a la orden del día: solo números y opciones: 2.50, 2.75, multifocal, campo, convexidad, armazones compatibles.

La muchacha, Mayra, tenía una participación compenetradamente corporal, intensamente acogedora, en la búsqueda de esa extensión futura de mis ojos, de mi cuerpo.

No era hermosa, pero había un deleite en ese conocimiento que entablamos, en responder a sus preguntas, a su sondeo, en dar a entender, con las respuestas, cierta forma de ver –o de querer ver– el mundo, de estar físicamente en él; y ella, con sus preguntas y repreguntas, con su ostensible comprensión y apreciación de las respuestas, daba a conocer sus propias formas de mirar –aunque más no fuera– esas formas en que los otros (sin ir más lejos yo, que ya es algo) miran el mundo.

Esto se relacionaba de alguna manera con el modo en que, a medida que yo me iba poniendo y sacando los anteojos que ella

me tendía y me presentaba con unas pocas palabras –las palabras que brotaban de su cuerpo, que eran su cuerpo en el aire entre los dos–, nuestros cuerpos ejecutaban una especie de coreografía del intercambio, con pequeños movimientos que esbozaban una cierta regularidad.

Y llegó el momento más conmovedor: cuando me hizo sentar frente a ella, se inclinó para estar a mi altura, me tendió el par de anteojos que, al cabo de las anteriores maniobras, yo había elegido, y me indicó ponérmelos y mirar, con ellos, fijamente, su entrecejo... y entonces, con una fibra indeleble, a través del campo de mi mirada autorizada por este mismo expediente a espiar profundamente el centro del tráfico introspectivo y expresivo de su rostro, ella tendió su brazo y su mano hacia mis ojos, y dibujó sendos puntos en las lentes de los anteojos: había localizado el *punctum* de mi mirada.

Se alejó un poco, para verificarlo, como se aleja el pintor del cuadro para constatar los efectos de la última pincelada. Yo miraba su entrecejo, pero dentro de mi campo visual estaban sus ojos, que miraban con fijeza y humano interés los míos, a través de los puntos que había trazado, para constatar, de esa mirada mía, la trayectoria verdadera.

Nuestros cuerpos nunca se tocaron, pero aquel ballet comprometió tantos de nuestros órganos, miembros y sentidos –ojos, oídos, brazos y manos– y nuestro entero sistema nervioso afinado en un momento de precisión que rayaba, de su parte, el virtuosismo, que sería idiota pensar que aquel no fue más que un acto profesional. Simplemente, en todo acto humano, por profesional que sea, hay una intervención total del cuerpo. Nuestras redes

neuronales entraron, sin tocarse, en interacción y estuvimos, por así decir, cada uno en el halo del otro.

Y he aquí mi teoría provisional del cuerpo, una teoría del cuerpo ampliado.

Ya algo de esto pensaba cuando escribí mi ensayito sobre la traducción. La lengua, órgano del cuerpo, que hacía de la lengua (escrita, hablada, pensada) una continuación y manifestación corporal, una emanación o halo que, depositado en prótesis (libros, pantallas, etc.), solo reencarna en el cuerpo del otro en el instante de la escucha y de la lectura.

Bello, conmovedor ballet con la muchacha de la óptica, entregada a la pasión de mirar, al amor de la visión. Inolvidable y efímera danza. Un modo del enamoramiento. No era hermosa, Mayra, pero qué bella era en su modo de sostenerse en el contacto perfecto de los halos.

Yo qué sé lo que piensa sobre esto o aquello, las cosas del mundo. No me importaría no volver a verla nunca. No tengo, por así decir, deseos de ella, más bien una gratitud. La veré sin duda una vez más cuando retire mis lentes y querría hacerla feliz con la confirmación de que ha mirado bien, de que ha encontrado las prótesis exactas para extender la duración vital y el halo perceptivo de mis ojos, de que nuestra danza ha hecho nuevo cuerpo en esos dos confines cristalinos, redondeados, transparentes que ha de entregarme.

Qué entrañable me fue, toda ella, mientras nos encontrábamos cuerpo a cuerpo, *eye on eye*, halo con halo.

Cuántos de estos vitalísimos intercambios con extraños y conocidos nos ocurren a diario, todo el tiempo, sin que nos demos cuenta siquiera.

Y qué estúpido me parece que a lo largo de la historia humana haya ocurrido, y ocurra todavía, que se llegue a creer que podrían regularse las miradas, que de veras podrían legislarse las distancias, que podría controlarse el contacto íntimo, intangible, involuntario de los cuerpos. Imposible: vivimos inextricablemente enredados, nuestro mundo mismo, en gran medida, es emanación del cuerpo de los otros.

Notas sobre crítica y creación

por Betina González

Es el año 1961 y Joan Didion está muy enojada. Me la imagino sentada frente a su escritorio, fumando y tecleando. Tiene veintisiete años. Escribe para *Vogue* y otras revistas. En este caso, tiene la tarea de reseñar para *The National Review* una novela de un autor que todos reverencian: J. D. Salinger. Escribe Didion:

“Hay cierto encanto arrullador en que te digan que estás en lo correcto, sobre todo si es en la prosa deslumbrante de Salinger, que te digan que tu sensibilidad a flor de piel, tu resaca de ciudad, tu propia ridiculez no es en realidad ridiculez sino una especie de noche oscura del alma; hay algo muy atractivo en que te digan que la paz o la iluminación se pueden alcanzar gracias a algo tan fácil como la tolerancia hacia los escritores de televisión o los profesores universitarios, que se puede alcanzar la calma que trae el entendimiento con solo buscar a Cristo en la mirada del chico con el que fuiste a ver un partido de fútbol.

Por más brillante que sea (y lo es), por más que su ritmo y sus diálogos sean conmovedoramente perfectos (y lo son), al final *Franny y Zooey* termina siendo falsa y lo que lo hace tan falsa es la tendencia de Salinger a adular esa trivialidad esencial que anida en cada uno de sus lectores, su predilección por dar instrucciones para la vida. Lo que otorga a la novela su atractivo más potente es justamente que se trata de un libro de autoayuda: termina siendo una especie de “Pensamiento Positivo” para la clase media alta, del mismo tipo que “Duplique su energía” o “Viva sin Fatigarse” pero para gente privilegiada”.

Desde que la leí por primera vez, la crítica de Didion me sorprendió por su mordacidad. También por el argumento al que recurre. No discute la belleza de la obra de Salinger —de hecho, la concede—. Descarta la novela por el mundo que pinta y al que se dirige: jóvenes ricos, hipersensibles y hermosos. Niños ricos que tienen tristeza.

Toda crítica, la más baja y la más alta, decía Oscar Wilde, es una forma de autobiografía. También fue él quien nos dejó las máximas más inteligentes sobre el crítico como artista. Wilde abogaba por un respeto a la superficie —que no es otra cosa que un respeto por el secreto de la obra—. Despreciaba a los que buscaban explicaciones fuera o dentro del texto, a quienes ejercían una especie de hermenéutica de sus autores favoritos, como si fueran divinidades a las que intentaban, sin éxito, explicar.

Claro que esos párrafos hablan más de Didion que del autor de *Franny y Zooey*. Reflejan a la joven de la costa oeste recién mudada a Nueva York, desconcertada frente a cierta juventud privilegiada que esa novela reverencia. Pero la reseña también es una toma de posición acerca de lo que hay que leer y de lo que hay que escribir, es decir, es una teoría de la ficción. Didion está pensando en una literatura política, emocionante; una que apele a toda la humanidad o que, por lo menos, no se ocupe solo de “los problemas de la gente blanca”. Lo que escribe no es solo una crítica de la novela de Salinger, es un pequeño manifiesto que pronto dará sus frutos. Es más, una podría pensar que sin Salinger ella no hubiera escrito sus mejores libros, textos que en muchos sentidos cambiaron un modo de hacer narrativa basada en hechos reales. El estilo, se sabe, empieza en la mirada. O lo que sería mi única tesis firme

en estas notas: todo acto creativo es un acto crítico (algo que no necesariamente se comprueba a la inversa, aunque debería).

Wilde creía, sin embargo, en la necesidad de la crítica, siempre y cuando fuera lo más parecido a la labor de traducción. Para él, el verdadero crítico es quien puede “traducir de un modo distinto o con un nuevo procedimiento” su impresión ante la belleza de una obra. Quiero pensar en esa idea de traducción como la pensaría hoy Anne Carson: una tarea que se parece a hacer silencio.

Entonces, ahora, otra vez: silencio, exilio, astucia.

Hubo una época en la que yo también creí en “la crítica”. Quizás a causa de mi formación en EEUU, pensaba que reseñas como la de Didion eran necesarias para la literatura, que abrían el diálogo entre autores y lectores. Después de todo, algunas críticas de mis libros me habían servido. Recuerdo en especial una sobre *Arte menor* que salió en *La Gaceta* de Tucumán. Era una lectura honesta de la novela, de la que señalaba un defecto en particular con el que yo coincidí ni bien la leí. Así que, en 2013, cuando volví de Estados Unidos a Argentina sin nada, excepto dos títulos de posgrado y un optimismo criminal, no vi ningún problema en ejercer ese “oficio” (también necesitaba la plata, pero eso no es excusa). Resultó una muy mala decisión. Escribí los peores textos de mi vida. Me enojé con autores, editores, periodistas, lectores. Sobre todo, conmigo misma. Sumé estruendo a un mundo que hacía rato se venía desmoronando.

La idea de Wilde apunta a una confusión que lleva más de cien años: la crítica no son las reseñas de diarios, ni lo que produce la

academia; tampoco lo que hace el periodismo cultural. Todas esas actividades carecen de la experiencia auténtica de la comprensión, de lo que George Steiner llamaba “responsabilidad que responde”.

Entre Wilde y Steiner, un siglo, el último de la literatura.

Wilde: “Antes los libros eran escritos por la gente de letras y leídos por el público; hoy son escritos por el público y leídos por nadie”.

¿Si ya no existe la literatura, cómo va a existir la crítica?

Steiner: una sociedad de lo secundario, una sociedad que privilegia lo parasitario y no la presencia primaria de las obras, termina aplastada por el peso de su propia intrascendencia.

“Vivir es una invención arrancada al terror”, dice Anne Dufourmantelle. ¿Vamos a resignar la literatura en ese combate?

Quizás Wilde fue uno de los últimos en ejercer la crítica como creación de un modo tan explícito. Entre nosotros, el ejemplo de Borges sigue siendo fulgurante.

En 2013 yo ya había leído *Presencias reales*, el bello libro de Steiner que argumenta en contra de toda labor parasitaria en torno al arte. ¿Lo había olvidado? Claro que no. No me había dado cuenta de que la crítica como “responsabilidad que responde” estaba oculta en otros lugares, no en el periodismo cultural.

Armas para la vida: el amor y la creación. En ambos, la imaginación reina. La ensoñación, el secreto, la palabra, también.

Por supuesto, en nuestra sociedad igual se publica muchísimo. Estamos ante una verdadera inflación de la industria editorial, que no ve ningún contrasentido en destruir libros “poco exitosos” para sacar la novedad del momento del último verano que nadie recordará. Del otro lado, también algunas “editoriales independientes” publican libros olvidables, a veces meros ejercicios de vanidad. Poco de lo que vemos en las librerías es literatura. Pero: a no alarmarse, no es un fenómeno nuevo. Leamos otra vez a Wilde (siento citarlo tanto pero es que Wilde escribió *El crítico como artista* hoy y lo publicó hace 120 años, o eso parece). “Una época sin crítica es una época en la que el arte no existe, o bien permanece inmóvil y se limita a la reproducción de tipos consagrados”. A esto nos ha llevado la corrección política, el mercado, la cultura de la cancelación, una serie de fenómenos que son parte del estruendo. Se trata, no lo dudemos, de un apocalipsis de la sensibilidad.

En una sociedad donde nadie arriesga la palabra, ella deja de albergarnos.

Harto de la conspiración del estruendo, Salinger publicó su última historia en 1965. Después, se recluyó en su casa de New Hampshire y se dedicó a escribir durante diez horas por día todos los días de su vida, hasta su muerte, ocurrida en 2010. Su hija recuerda una especie de bóveda llena de manuscritos cuidadosamente clasificados según colores que indicaban cuáles eran para publicar y cuáles no. En 1974, en la última entrevista que concedió —apenas una charla telefónica— Salinger dijo: “Hay una calma maravillosa en no publicar. Me llena de paz. Editar un libro es una invasión insoportable de mi vida privada”.

Escondida en la obra de Wilde hay también una teoría del secreto que a veces pasa desapercibida. Un secreto, diría Anne Dufourmantelle, jamás puede ser revelado. Al igual que la dulzura y la libertad, solo puede ser entregado, jamás puede ser extraído o forzado. La verdadera crítica —esa responsabilidad que responde— consiste en respetar el secreto en la obra.

Susan Sontag escribió muchas páginas memorables en contra de la interpretación. Ya advertía cómo los críticos se limitaban a hacer encajar a las obras en moldes predeterminados de pensamiento. Una crítica que desentrañaba meros temas o contenidos. Hoy esa mirada es todavía más miserable, y parece la única capaz de ordenar el estruendo editorial: se clasifican libros según su relación con los temas “de actualidad”, se escribe sobre eso, se evalúa la habilidad para dar con el *hashtag* de moda, para generar “tendencia”.

La obra no es un enigma a revelar, ni un misterio tan sagrado que no acaba de entenderse. Es apenas un secreto en el que anida lo desconocido, aquello que esa ficción en particular tiene la gracia de señalar.

El sentido no tiene que ver con lo que puede interpretarse sino con lo que no. También a la autora le ha ocurrido hallar lo desconocido —o mejor aún, lo incognoscible—, anidando, de pronto, en su texto. No es que ella haya escondido o guardado un secreto personal o un saber que alguien debería, entonces, desentrañar. Lo que ocurre es que la obra por ser tal ha entrado en comunión con Algo Más. Ese Algo Más es la tarea que comparten autora y lectora. Es la responsabilidad que responde.

Si la crítica no es cómplice del secreto, no es crítica.

Papers, reseñas, artículos, tesis, tesinas, entrevistas, comentarios, opiniones, seguidores en redes: formas contemporáneas de un mismo estruendo. Nada de eso tiene que ver con la creación ni con la crítica. Porque nada de eso tiene que ver, sobre todo, con la lectura. Con poner el corazón. Hacer lo que toca. Abrirse a la obra y su contacto con Algo Más.

No se trata de hablar del secreto, sino de hablarle al secreto.

La crítica es un tipo especial de lectura en la que una ola o un escándalo de la inteligencia y la emoción mueve al hacer.

La literatura si no es forma, no es nada.

Respetar el secreto es hacer algo nuevo que lo vuelve a decir sin revelarlo. Resistir. Hacer silencio frente a lo que no puede ser dicho dos veces, encontrar otra manera de presentarlo, no de interpretarlo. No transformar el secreto en enigma (los enigmas siempre se resuelven). La crítica, igual que la buena ficción, solo puede señalar el secreto. Bodearlo, aludirlo, cercarlo. Es un montón, es más que suficiente.

Lugares en los que existe hoy la crítica como “responsabilidad que responde”: en los cuartos de los adolescentes que todavía cuelgan pósters de poetas, músicos, dibujos, slogans, frases, posiciones, depresiones. En los diarios íntimos que no se publican. En los ensayos apasionados y conmovedores sobre los libros que nos cambiaron la vida. En las historias de Instagram de alguien

que leyó por primera vez a César Vallejo. En proyectos como Libros Drama, que distribuye frases de Joyce y Artaud en performances silenciosas y secretas. En los clubes de lectura donde Antígona no es una obra de Sófocles, sino mil versiones de un dolor que no cesa. En las aulas de la Facultad de Ciencias Sociales (al menos en las mías) donde los alumnos lloran o se ríen a carcajadas al leer un cuento; se enojan, argumentan, discuten, abandonan sus celulares, buscan un lápiz o una birome y escriben apretando la punta contra el papel hasta traspasarlo. Y hay más. A pesar de la eficiente industria del estruendo, siempre habrá, por suerte, muchísimo más.

En torno al poema

por Mercedes Roffé

La poesía es el espacio desde el cual se convoca el pasado para hacer del presente el lugar del retorno. Pero no hay espacio ni lugar ni pasado ni presente ni retorno sino como las líneas que conducen a un vacío que canta.

*

Debía de tener 17 años cuando leí ese poema por primera vez –y por segunda, y por tercera. Decir que el deslumbramiento fue instantáneo no le haría honor. Más bien diría que el deslumbramiento fue para siempre. ¿Quién podría creer tanta belleza? Esa mañana en la clase no se habló de silvas ni de alejandrinos, sino de la respiración entrecortada, asmática, de aquel que se debate y lucha con un dolor profundo y penetrante.

Ese poema nos enseñaba a un tiempo la noche del amor y de la muerte. Nos revelaba el trémulo enlazarse de las almas que a veces se deriva del amoroso enlazarse de los cuerpos. Nos hacía sospechar la enormidad del pecado y de inmediato nos garantizaba su indudable redención por la belleza. Nos develaba, antes bien, que la noche y la luna no son tópicos, sino esa particular cualidad que cobra el aire en aquellos –pocos– momentos en que el ser se vuelve hacia lo más hondo de sí.

Si las églogas de Garcilaso, los monólogos de Calderón, los sonetos de Sor Juana, habían iniciado a esa joven que era yo por entonces en lo que la poesía había sido, el *Nocturno* de José Asunción Silva le revelaría, más que nada, lo que la poesía iba a llegar a

ser. Es el poema que hizo para mí posible un camino, como años más tarde volverían a revelar otros caminos posibles los poemas de Pizarnik, los de Girondo, los de Artaud...

Allí, en el *Nocturno*, estaba la esencia del verso libre, es decir, la esencia del único instrumento con que habríamos de contar, a fines del siglo xx, para devenir los poetas que somos. Allí estaba el ritmo y su modulación, la repetición y su encantamiento, el rigor y la flexibilidad. Allí se iniciaba de algún modo ese diálogo radical que se abriría por entonces entre la letra y los blancos –es decir, entre el poema y el silencio que entraña. Allí estaba el corte del verso, caprichoso y justísimo, y estaba la sangría anticipando, tenue pero firmemente, el inminente golpe de dados.

Y sin embargo, ¿se dudará de que el simbolismo haya estado proscrito durante más de medio siglo? Luego de sus últimas manifestaciones a principios del xx, habría que esperar hasta bien entrada la década del 70 para que se procediera a montar alguna muestra de los simbolistas en cualquier punto de Europa o los Estados Unidos.

Ni decir que mucho más tardó en llegar –luego de décadas de poesía urbana y coloquial– la posibilidad de que los poetas de Latinoamérica viéramos en el simbolismo un antecedente válido y posible. Digno. Como digo: el prejuicio contra cualquier estética opuesta al compromiso más superficialmente expresado malinterpretaría no solo ese movimiento, pero sin duda sí ese movimiento en particular.

Así que no fue hasta fines del siglo xx –y bastante después de que los neorrománticos, los neobarrocos y los supuestamente objetivistas descubrieran sus raíces– que algunos poetas dimos en concebir una obra que, de alguna manera, remitiera a esos años plasmados en una estética que, lejos de dar la espalda a las

luchas nacionales y a las grandes guerras, se mostrara tendiente a representarlas a través de algún tipo de elaboración simbólica o trascendente. Una estética que, una vez recuperada, no podemos negar que varios poetas compartimos, aun si nunca hemos acordado reunirnos bajo tal consigna –llamémoslo ingenuidad o buena fe. Bocklin, Redon, Moreau, Puvis de Chavannes, Khnopff, Schwabe, Nerval, Rodenbach, Verhaeren, Wilde, Poe, Wagner, Lautréamont... podrían decirse nuestros referentes, nuestros maestros. Una fiesta nocturna –una fiesta en la oscuridad habría dicho el neo-simbolista Diego Jesús Jiménez en uno de sus libros más bellos– a la que el joven Silva habría sido el primer invitado.

*

La frase “milenios caen de su vuelo” proviene del ensayo en el que Gottfried Benn desarrolla su concepción de la palabra poética. Tan preñadas de significación están las palabras –observa Benn– que en cuanto una consigue alzarse en vuelo, caen de ella siglos de tradición, de usos, de connotaciones, de reverberaciones de sentido.

En efecto, en la experiencia de escritura, algunas palabras se nos imponen como armónicos de un sistema que se ha ido creando a través de otros textos, muy específicos. La palabra ahora recién escrita recupera así y se beneficia de una tradición –¿una genealogía?– que reclama para sí como el marco que hace posible su propia producción de sentido.

*

El poema es el rodeo por el cual se llega a un silencio más pleno. El poema es el ritual que convoca, invoca, ese silencio.

*

En una entrevista, a Hélène Cixous le preguntan por sus escritores preferidos. Nombra a Clarice Lispector, a Kleist, a Kafka. Cuando le preguntan por qué no Virginia Woolf, Cixous responde: “porque no me transmite ningún pathos”. Traduciéndola: “No sé por qué sufre”. No dice que Woolf no tuviera una base primaria de preocupaciones. Solo que esas preocupaciones no insisten lo suficiente en su obra para hacerse cuerpo, para reclamar desde ahí.

Qué tipo de persona veían los demás en él y la sostenida construcción de una obra que no fuera tal podrían conformar el haz de preocupaciones claves de Valéry en sus *Cuadernos*. La llegada a la escritura desde una diversidad de lenguas, la temprana pérdida del padre y la experiencia de extranjería son los puntos álgidos de la meditación de Cixous.

Desde su condición de vivir y escribir siempre en carne viva, Woolf le resulta ajena; como para Canetti toda la obra de Borges y su relación con las letras no pasaba de ser un mero juego.

“Cuál es su pathos” sería entonces la pregunta por ese hilo conductor que, como un bajo continuo, le confiere a la dispersión del mono gramático la ilusión –la estrategia– de un yo; un yo que puede resultar amable o repulsivo, pero será siempre aceptable a condición de que se manifieste como un yo sufriente.

*

Pero detengámonos a considerar hasta qué punto la frase de Benn es absolutamente precisa: los milenios caen del vuelo de la palabra; no de su cansado apoltronarse en la página.

*

Dicen algunos que para sus maestros la poesía sería la máxima fidelidad a la realidad. Diría que estoy más bien interesada en la fidelidad de la poesía a lo real, es decir, en la capacidad de la poesía para rozar –entrever, iluminar– una instancia menos transitoria (menos obtusa) que el mundo de las cosas.

Diría también que, remontándonos a esos maestros, se hace evidente que, en más de un caso, tampoco ellos dicen “realidad” en tanto universo experiencial, sino como ese estadio –superior o inferior, quién sabe–, pero definitivamente no inmediato, no-de-aquí.

*

Se vive como se lee, se vive según lo que se leyó, a quiénes se leyó y cómo. Se puede aprender a amar en Garcilaso, en Nerval o en Bukowski; a lamentar un abandono, el capricho del deseo y su insistencia, en Safo, en Bécquer o en Sor Juana. Alguien puede aprender a perseguir de noche una sombra en Djuna Barnes; a perseguir de día un hálito en el “Cadaqués” de Peri Rossi, y a reunirse en los aljibes con las otras. O se podría aprender a andar bajo el susurro de los árboles nocturnos –no ya la noche urbana de Nora, sino la noche azul de una pampa larga y gótica– en José Asunción Silva, y a remontarse con él de una memoria a otra. Con Pizarnik, alguien podría aprender tal vez que se puede ser verdadera y real y alta, y que los huéspedes de la noche son la palabra y la ausencia.

*

“El hombre –el ser humano, entiendo– solo es él mismo cuando descansa”, dice Erich Fromm en su estudio sobre el sentido del

shabat en la cultura judía. La poesía –la experiencia artística en general– es ese descanso: un descanso abismal, activo, una suspensión del tiempo, una extrema ofuscación del espacio, donde el ser se reencuentra con su ser original. Esta experiencia límite no se mide por números. Basta saber que está allí, al alcance de quien quiera, para ejercer en nombre de todos, el derecho irrevocable de seguir siendo humanos.

*

Demorándome un poco más en mis preferencias, diría que me interesan los poetas cuya obra entraña una lectura y un gozne; aquellos que conciben su tarea como una articulación nueva, como un nuevo entendimiento de la poesía, en tanto lectura de lo anterior y línea extendida hacia el futuro. Que lo que hagan sea nuevo, pero no novedoso, sino en la medida en que es nuevo aquello enraizado en lo anterior, muy enraizado en lo anterior, y en diálogo con ello.

Tampoco me atraen en absoluto los experimentalistas de libro de texto. Eso se nota, trasciende, trazuma –la ansiedad del autor, digo, por digitar el lugar que espera que se le asigne, que se le reconozca; eso queda inscripto en el poema, como la manzana en la espalda de Gregorio Samsa.

Lo que me interesa no es eso, sino una puesta entre paréntesis del yo en pro de cierta concepción y percepción de lo real a través de la lengua.

*

El cuerpo del dolor, el cuerpo del placer, el cuerpo de la sed, del hambre, de la ira. La memoria del cuerpo humillado o deseado. El cuerpo de la envidia y de la glotonería. El cuerpo en guardia. El

cuerpo de la espera, las manos del cuerpo de la espera, las manos de la espera, las uñas. La calma, la ansiedad. La memoria del trino y del acorde en los dedos del pianista, la memoria del abrazo, la memoria del cuerpo del otro en la concavidad que hemos sido... Ninguno de estos cuerpos se agota en su mención, cada uno es un complejo haz de sensaciones y recuerdos, fuga instantánea de una subjetividad en continuo devenir, cada cual es objeto de múltiples miradas, contradictorias, que lo leen y se inscriben en él como una nueva huella –escritura, tatuaje, caricia, herida...–, un espejo deformante enfrentado a sí mismo, cada cual es un llamado a la experiencia de su propio avatar, su memoria, su fantasía y su sueño. Lo plural que es, es su misterio, su simultánea inasividad y contundencia. Puerta, poro, camino abierto hacia ambos lados de un umbral infranqueable y móvil. Cuerpo-Aleph. Abecedario en el que se cifra lo que somos y lo que no sabemos que somos. Cuerpo-ideograma de lo huidizo fluyente que nos hace.

Selección del libro *Glosa continua. Ensayos de poética*
Buenos Aires, Editorial Excursiones, 2018.

Poemas

por Gabriela Franco

I

—Huir de las formas,
encontrar y perder
la fe. Aunque no se crea,
se trata de creer, no
de sufrir, que cansa
como chupar clavos, lamer
lo que no sacia, roer
las astillas, la gran
obra

III

—Degustar no tiene
sentido. La sed no
rechaza, dirime, juzga.
Persigue la forma
cambiante, de
lo que fluye, el río
al que se entra y
se sale con el agua
en los labios.

Una repetición,
la sed

VI

—¿Llamar a las cosas
por su nombre? ¿Como si
la distancia fuera río y no
hay que decir lo que se puede, tener
lo que se tiene, las palabras
erradas? ¿La verdad?
¿La verdad a medias, a
medida? Desbocarse por
medida

VII

—Guardar un secreto no es
pedir peras al olmo. Es elegir
entre los frutos: la débil manzana, la
generosa paciencia. Sentarse a esperar
que caiga. El peso propio
no se sabe hasta que llega
el momento: el secreto madura
como los muertos; rompe
el cántaro, va a la fuente.

En la caída pasa
la vida

IX

—Separar para después juntar. Así
dice el poeta y la poeta
hace. Elude lo que sigue, lo que cae
de maduro. Canta, no calla, se desplaza,
descarta, se anega si hace falta.
Pero no canta
lo cantado. Separa el trigo
del trigo. No se deja caer
en la tentación, sino que tiende
la ropa al sol: desdobla y une
la prenda, ata
a tientas, sostiene
el fluir

X

—El relato sucede
en algún lugar, un tiempo. Usa
verbos que van, o vienen, de
un tiempo a otro. Como si afuera
una materia, una sustancia

imperceptible, o susceptible de
pasar entre, o traspasar, las palabras,
se pudiera tocar. Como
si hablar no fuera una tarea
esquiva, inestable, confinada
al presente

XI

—Ya que a veces no
florece, es necesario cambiar
la tierra, la cantidad de agua o
la avidez. Un pantano impone
sus reglas de movimiento. No se sale
ilesa, sino embarrado. En el ruedo,
hay que dejarse llevar, pero sin perder
las margaritas

XIV

—Tampoco se trata de quedarse
muda. Es un albur
que la exigencia, el desnudo, lleve
al silencio. Un tiro
por la culata, la expresión
herida, sin consuelo, pero

gráfica. No se trata de no
tomar riesgos. Más bien asomarse
al bosque, permanecer
en el claro, apuntar palabras
al blanco

XVI

—Esto lo escribió otro. No
otra ni un tercero, un
segundo, una persona en
duda. Franquear la confianza, tirar
una granada. Algo que mueva
los cimientos, que estalle. Un gajo:
algo dicho y, bien mirado
(o en la mira), sigue
hablando. Dijo y dice
cosas distintas. Una piedra, una
alabanza

XVII

—Embarra la cancha el presente. Pero
los detalles presionan, dicen
aquí, ayer, nosotras. En cambio, ir
¿al meollo? Él o ella allá

respiran tranquilos. Aunque si
el barro se limpia, no
hay persona en el meollo
del decir. El aire suena
en lo áspero

XXV

—Cada una de las partes se divide
o, mejor, se multiplica. No existe
centro, aunque sí, tal vez, un
claro. Lo que oculta siempre
invita a perderse en la selva
de la respuesta; a irse
por las ramas.

Selección del libro *Por las ramas*
Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2023.



— *Árbol cama*
Guillermo Kuitca

Textos de estudiantes (Maestría)

El poema y sus dobles

El proyecto literario, como búsqueda insistente de un sentido último que siempre se le sustrae (porque lo que el poema señala está siempre un paso más acá del referente), es un camino abierto a diferentes derivas. La exploración de variaciones devuelve un abanico de matices donde el texto inicial (aquí, el poema *Un pájaro* del magistral Leopoldo Castilla) se ilumina en nuevas perspectivas. Los textos aquí reunidos son reescrituras y reinterpretaciones que dan cuenta de un ejercicio poético que articula la lectura y la escritura literaria.

Variaciones sobre *Un pájaro*

Pierre Froidevaux

III

Hemos coincidido en la necesidad imperante de aplicar cierta hermenéutica de la

sospecha en la materia aviaria que nos convoca.

La sonoridad reverberante de este chingolo en particular nos permite dudar acerca de su

existencia. Queremos decir: la más empírica de sus falsedades ha propiciado un cuerpo.

Cuánticamente, también es un instante que, bien mirado, es otro instante. Inferimos: los

instantes ocurren, en la medida que los observamos. Potencialmente, son.

Al menos en la superficie.

Variaciones sobre *Un pájaro*

Alex Zani

5

Mi abuela tuvo un loro
y lo llamó Heriberto.

Heriberto repetía
los secretos de mi abuela:
amantes, joyas truchas, amigas pispiretas.

Pero su confesión más verdadera
la guarecía en su garganta.

Una noche Heriberto
perdió su lengua en la pelea
y por la mañana yo hallé una faca en la bañera.

Ese instante bastó
para descreer de mi abuela.

Las variaciones que sobrevivieron

Gristein

4

un pájaro no es un pensamiento
ni una palabra
ni un animal
ni un poema.

Un pájaro

Mariana Cabrera

III.

Para que crepите un pájaro
debes primero quemarlo
su silbido
es más pájaro que él
pero su instinto de oráculo

hace un cuerpo
una llama
Enciéndelo:
lo que llamamos hoguera
será su guarida.

Poemas ensayados a partir de *Un pájaro*

Julieta Clara Crespo

La metafísica de un pájaro
aún no tiene nombre.

Su superficie
finge instante
más instante que él.

Tócalo
lo que llamamos eso
se evapora con el roce.

Variaciones del poema *Un pájaro*

Inés Ripari

4

Para tocar el sonido de los pájaros
primero debes creer en la ficción
lo que llamamos verdad
nunca es
una superficie.

Variaciones sobre *Un pájaro*

Juan Schulz

Formas del canto
Para el ave
el deber del canto
es hacer que el pájaro
sea el cuerpo que
mejor agite las plumas.
lo que llamamos danza
 es un canto
de alas.

Variación de *Un pájaro*

Lía Chara

Más pájaro que un instante
el pensamiento se hizo cuerpo.

Variación de *Un pájaro*

Juan F. Moretti

3.

Para imaginar un pájaro
debes primero olvidar los pájaros.

Olvida su canto
su color su sabor
la magia que los orienta
sus sentidos figurados.

Olvida este poema.
Puedes usar un martillo.

El poema

Juan Andrés García Román

Este pájaro. De dónde llega.
Dónde habrá estado antes de estar
en la rama de este minuto,
torciendo a un lado la cabecilla
como queriendo comprender.

De dónde. No lo sé. Y como no lo sé,
puedo decirlo:

Este pájaro llega del paraíso.

7 variaciones

Martí Sales

1

Este minuto. De dónde llega.
Dónde habrá estado antes de estar
en la rama de esta hora,
torciendo la manecilla
como queriendo despegarse.

De dónde. No lo sé. Y como no lo sé,
puedo decirlo:

Este minuto llega de la eternidad.

2

Este pájaro. De dónde llega.
Dónde habrá estado antes de estar
en la rama de este minuto,
torciendo a un lado la cabecilla
como buscando torreznos.

De dónde. No lo sé. Y como no lo sé,
puedo decirlo:

Este pájaro llega de Soria.

3

Si este pájaro viene del paraíso,
si este pájaro, antes de posarse
en la rama de este minuto,
estaba en el paraíso,
¿por qué se fue?
¿quién es, este pájaro?
¿a qué vino?
¿qué nos quiere decir?
¿por qué tuerce la cabecilla
de esta manera?
Yo de este pájaro no me fiaría.

4

¿Qué había antes
de la rama de este minuto?
Era un árbol de pájaros,
estábamos en el paraíso.
Nunca torcíamos la cabeza.
No sabíamos nada y por eso
lo podíamos decir todo.

5

Podíamos decir pájaro
y podíamos decir paraíso,

podíamos decir rama
y podíamos decir cabeza.
Podíamos decir minuto.
Nunca se nos ocurrió decir
ni somanta, ni crucigrama,
ni estreptococo.

6

Mi abuelo hablaba con los pájaros
pero nunca me enseñó.

Cuando el pájaro llegó
a la rama de este minuto,
mi abuelo hacía veinte
años que había muerto.

Siempre que oigo un pájaro cantar,
tuerzo a un lado la cabeza
como intentado comprender
y recuerdo mi abuela,
mi padre y mi madre,
que tampoco me enseñaron nada.

7

Este puto pájaro. De dónde coño llega.
Dónde coño habrá estado antes de estar

jodiendo en la rama de este puto minuto,
torciendo a un lado su puta cabecilla
como queriendo comprender una mierda.

De dónde, coño, de dónde. No tengo ni puta idea.
Y como no tengo ni puta idea,
pues voy a decirlo, qué cojones:

Este puto pájaro llega del mismísimo puto paraíso.
Hostia puta ya.



— *Silla espejo*
Guillermo Kuitca

Textos de estudiantes (Diplomatura)

Presencias reales

Leer y escribir son actos simultáneos, dice la profesora Julia Magistratti en la presentación de este apartado. El singular texto de Edith Galarza se reconoce en esa tradición de trabajo. El rastreo de las voces femeninas silenciadas en un movimiento literario (generalmente personificado bajo los nombres de autores hombres: Allen Ginsberg, Jack Kerouac y William Burroughs y otros) devuelve una imagen nueva y más compleja de las relaciones implicadas en un campo caracterizado por la libertad y la experimentación.

Leer y escribir

Julia Magistratti

En el Seminario de Poesía del Diplomado escribir y leer poesía son dos actos simultáneos. Dialogar con las obras es tender un puente para la creación de textos poéticos propios y también para despertar nuevas experiencias de lectura. A través de una selección de autores exploramos imaginarios, voces y ritmos. En los poemas, rastreamos las huellas de sus principios constructivos, procedimientos y formas. También realizamos anclajes en las biografías de los autores y la historicidad que rodeó a sus obras, los linajes, las referencias y las disputas.

En una de las clases del Seminario nos preguntamos por las mujeres de la Generación Beat, el movimiento contracultural estadounidense de la década del 50, cuyos exponentes eran Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs y otros. Urdimbre, trama de lectura, así también es la circulación de la poesía. Edith Galarza, alumna del Diplomado, comenzó una investigación acerca de las voces poéticas de las mujeres beat disidentes, silenciadas, encerradas en neuropsiquiátricos, olvidadas. Una constelación de nombres: Joanne Kyger, Lenore Kandel, Diane Di Prima, Denise Levertov, Ruth Weiss, Janine Pommy Vega, Anne Waldman, Elise Cowen, Brenda Frazer y en el centro, la palabra poética en su carácter de acontecimiento, donación, deriva; exceso e incorrección; con sus singularidades, su incandescencia y su poder convocante de lo otro.

Ellas también

(Mujeres escritoras de la Generación Beat)

por Edith Galarza

En 1994, en una conferencia de homenaje a la Generación Beat en la Universidad Naropa de Colorado (EEUU), donde funciona la “Jack Kerouac School of Disembodied Poetics”, alguien del público le preguntó al escritor beat Gregory Corso por qué no hubo mujeres en la generación beat y el respondió: “Hubo mujeres, estaban allí, yo las conocí, sus familias las encerraron en manicomios, se les sometía a tratamientos por electrochoque. En los ‘50 si eras hombre podías ser un rebelde, pero si eras mujer tu familia te encerraba. Hubo casos, yo las conocí. Algún día alguien escribirá sobre ellas”.

Cuando se aborda al movimiento literario contracultural conocido como “Generación Beat” que surgió en EEUU en los años ‘50 (con dos ejes principales: el Greenwich Village de Nueva York y el barrio de North Beach en San Francisco) generalmente se piensa en un grupo de escritores varones rebeldes y bohemios (Jack Kerouac, William Burroughs, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinguetti y unos pocos más), pero también hubo mujeres.

En el contexto de la sociedad norteamericana de posguerra, las escritoras beat tuvieron serias dificultades para visibilizar su obra, ser escuchadas y editadas. Aunque sus historias son diversas, puede reconocerse un patrón común y es que, siendo adolescentes, decidieron romper con el mandato socio-político que les indicaba: vivir con sus familias hasta convertirse es esposas, ser

madres, no avanzar demasiado en sus estudios y ni remotamente soñar con ser escritoras.

El movimiento beat era un suceso rupturista que cuestionaba el *establishment* político y moral de la sociedad norteamericana de posguerra y la juventud seguía con fascinación las aventuras de ese grupo de jóvenes a través de los diarios, la radio y la tv.

Ellas se fueron a vivir la vida con el deseo de experimentar la libertad plena y recorrer los mismos caminos disidentes que los varones, pero al ser mujeres la experiencia fue distinta y tuvo costos personales y sociales muy altos.

En general, los escritores beat incluyeron a las mujeres escritoras en sus grupos, pero no como pares, sino como acompañantes, musas o parejas. “Personajes secundarios”, dirá luego la escritora beat Joyce Johnson en el título de su novela autobiográfica. Sin embargo, ellas quisieron estar allí donde todo estaba sucediendo, aunque no leyeran en las míticas lecturas de los bares y en casi todos los casos debieron esperar muchos años hasta ser publicadas.

Fueron perseguidas por las autoridades al igual que sus compañeros, pero además sufrieron la incomprensión y represión de sus familias y parejas.

Por el contenido de sus escritos las poetas beat fueron encarceladas, internadas en instituciones de salud mental, sus libros decomisados y destruidos.

Ellas plasmaron en sus obras la experimentación libre con el cuerpo, la sexualidad, las alteraciones de la conciencia, la maternidad, el jazz, el orientalismo; resignificaron el ámbito doméstico y los vínculos entre mujeres. Buscaban un modo de ser mujer disidente del modelo hegemónico. Una búsqueda que también

compartieron los hombres al alejarse del modelo de varón que la guerra y la posguerra les imponía. Sin embargo, mientras ellos se volvieron un mito y referentes de la rebeldía para la juventud norteamericana, poco se sabe sobre ellas.

Son personajes silenciados de la historia, mujeres escritoras de la generación beat cuya presencia fue esencial a los acontecimientos y al desarrollo del movimiento y que han sido omitidas o no han trascendido en su justa dimensión.

En su tiempo fueron invisibilizadas como parte del movimiento, y el estudio de la literatura contemporánea no reparó seriamente en ellas hasta finales del siglo XX con la obra de Brenda Knight, *Women of the Beat Generation, the writers, artists and muses at the heart of a revolution* (Conari Presss, 1996) y más recientemente con *Female Beatness: Mujeres, género y poesía de la generación Beat* de Isabel Castelao-Gómez y Natalia Carbajosa Palmero (Universitat de València, 2019).

Sin embargo, hasta hoy es difícil acceder a la obra de aquellas escritoras, parte de ella se ha perdido o no fue reeditada o traducida. La poeta y traductora Annalisa Mari Pegrum compiló y tradujo al español por primera vez muchos de sus poemas en *Beat Attitude, Antología de mujeres poetas de la generación beat* (Bartleby Editores, 2015). En nuestro país, la traductora Sandra Toro ha realizado un valioso trabajo de rescate que nos permite conocer mucha de la poesía de las beat en nuestra lengua.

Es a través de los libros autobiográficos de algunas de las escritoras beat que nos llega un testimonio diferente de aquellos años: *Personajes secundarios* de Joyce Johnson, *Memorias de una beatnik* de Diane Di Prima, *Cómo me convertí en Hettie Jones* de

Hettie Jones y *Off the Road: My Years with Cassady, Kerouac and Ginsberg* de Carolyn Cassady.

Las mujeres bajo la mirada de las mujeres aparecen como las protagonistas de su proyecto de vida: rechazan el ideal del “sueño americano” y reclaman para sí el derecho de ser tan libres e independientes como cualquiera.

Hubo mujeres en la Generación Beat. Pocas veces pudieron leer en los bares en los que la juventud *hipster* se agolpaba para escuchar a los poetas beat y a los músicos de jazz, pero estaban allí. Sus compañeros no valoraron suficientemente la literatura escrita por las mujeres. Como ya se ha dicho, el espacio que les dieron en el movimiento y en sus textos fue el de musas, acompañantes, esposas y madres de sus hijos, pero ellas fueron mucho más que eso.

Si bien los escritores beat se convirtieron en el mito de la rebeldía juvenil, hoy podríamos decir que las escritoras beat fueron aún más audaces y disruptivas.

Aunque algunas de ellas tuvieron una vida corta y trágica, otras desarrollaron una importante carrera como escritoras y hay quienes se mantienen activas hasta el presente. Es el caso de Marge Piercy, quien escribió 45 libros, recibió cuatro doctorados de honor, sigue siendo feminista, antibelicista y ambientalista y a sus 88 años dicta personalmente un *workshop* de poesía.

Sí hubo mujeres en la “Generación Beat”. Ellas también estuvieron allí: Hettie Jones, Leonore Kandel, Denise Levertov, Elise

Cowen, Diane Di Prima, Marge Piercy, Joanne Kyger, Anne Waldman, Janine Pommy Vega, Joane Vollmer, Mary Norbert Körte, ruth weiss, Carolyn Cassady, Brenda Frazer y Joyce Johnson, entre otras.

A cada una de estas escritoras se le debe en justicia un abordaje detenido y particular. En estas breves notas, dedicaremos unas consideraciones a algunas de ellas.

La escritora Joyce Johnson (88), quien fue pareja de Jack Kerouac, escribió una novela autobiográfica con el sugestivo título *Personajes secundarios* (1983). En la portada se ve a Jack en primer plano y bastante más atrás en una imagen algo borrosa a Joyce. Esa es la foto que la autora elige para contarnos su historia, como siendo casi una niña huyó para acercarse al mundo de los famosos escritores beat que admiraba y logró ser parte del grupo, estar allí donde todo sucedía.

Para eso, tuvo que enfrentar los límites que la sociedad imponía a las chicas de su época. Las mujeres no podían viajar sin la compañía de un varón. Vivir sola y tener una vida independiente era algo mal visto por la familia y el vecindario y podía significar que te desalojaran de tu departamento por libertina y beatnik, como le sucedió a Joyce. Además, la experimentación sexual para las escritoras beat podía tener como consecuencia un embarazo no deseado (no existían métodos anticonceptivos seguros ni aborto legal) y una maternidad no elegida. Muchas veces, ellas fueron el sostén económico de los escritores y quienes asumieron las que ahora llamamos tareas de cuidado mientras ellos eran el centro de las miradas de la juventud contestataria norteamericana de postguerra.

Personajes secundarios nos permite conocer aquellos años de la jovencísima Joyce Johnson como estudiante universitaria y sus vivencias junto a Kerouac y el grupo de escritores beat, pero también la lucha por su propia independencia y los obstáculos que debió superar para ser tomada en cuenta como escritora. Además, en este libro ella habla de muchas de las mujeres que “estuvieron allí” en circunstancias parecidas a la suya, y lo hace de un modo empático y solidario.

«Ésta es la versión de la historia de la musa. Y descubrimos que la musa puede escribir tan bien como cualquiera», dice la periodista Ángela Carter.

Lenor Kandel (1932-2009) fue pionera al abordar en su obra la experiencia sexual desde la perspectiva femenina. Su primera publicación, *El libro del amor* (1966), fue acusada de obscenidad y confiscada por la policía en las librerías, pese a lo cual no se pudo evitar el incremento de ventas. El incidente hizo que Lenor se volviera una celebridad, defendió su poesía, luchó contra la censura y la autocensura y en favor de la libertad de los poetas en el uso de las palabras.

Leonore Kandel fue la única mujer que leyó desde el escenario del mítico Human Be-In Festival de San Francisco en 1967 junto a Allen Ginsberg, Timothy Leary y Michel McClure.

Escribió al amor y a la iluminación Zen, pero también a los caídos de su generación, tal como hiciese Ginsberg con “Aullido”, en su poema “Pequeño rezo por los ángeles caídos”.

Decía que la poesía “No tiene por qué hacerte sentir cómodo. No tiene por qué hacerte sentir seguro.”

Cuando una sociedad empieza a tenerle miedo a sus poetas, es porque se tiene miedo a sí misma. Y una sociedad que se tiene

miedo a sí misma, representa otra definición del infierno” (“Alquimia de palabras”, 1967).

Hettie Jones (89) es una escritora que fue parte de la Generación Beat, defendió la igualdad de posibilidades para mujeres y hombres y la filosofía de la carretera como modo de vida. Escribió sus memorias en *Como me convertí en Hettie Jones* (1990). Enfrentó prejuicios sociales y su familia judía la desconoció cuando se casó con el poeta negro LeRoi Jones, con quien tuvo dos hijas. Él luego se rebautizó como Amiri Baraka, se volvió activista del Black Art, se divorció y se mudó a Harlem.

Hettie escribió numerosos libros y enseñó poesía en la Universidad Penn State y la Universidad de Nueva York.

En sus memorias, dice: “Las mujeres de la Generación Beat, o las vinculadas al Black Mountain College, eran fuertes, pero, aparte de estar ocupadas con las tareas domésticas y el cuidado de los hijos, creían más en sus maridos que en sí mismas. Por eso, a menudo eran ellas las que aportaban el salario estable al hogar. El contexto de la época no resultaba propicio para las mujeres creadoras. A mí me costó la familia...”

En el poema “Conductora temeraria”, da una lección a las jóvenes mujeres para que sigan su camino: “así que jóvenes mujeres/ he aquí el dilema/ en él la solución:/ siempre he sido a la vez/ tan mujer como para derramar lágrimas de emoción/ y tan hombre/ como para conducir mi coche en cualquier dirección”.

Carolyn Cassady (1923-2003), junto a su esposo Neal Cassady y Jack Kerouac, fueron los protagonistas del mítico viaje que inspiró a Kerouac para escribir *On the road*, donde los inmortalizó como personajes literarios.

Ella dio su propia versión de aquellos años en *Off the Road: My Years with Cassady, Kerouac and Ginsberg* (1996).

Elise Cowen (1933-1962) fue pareja de Allen Ginsberg y luego su amiga, cuando convivieron con sus respectivas parejas homosexuales. Su familia no aceptaba su estilo de vida. Fue internada en una institución psiquiátrica y en una salida se suicidó arrojándose por una ventana de la casa de sus padres. Luego de su muerte, ellos quemaron toda su obra porque en sus poemas había referencias al lesbianismo y la experimentación con drogas. Lo que se conoce de la poesía de Elise corresponde a lo publicado en revistas y a un cuaderno que rescató y guardó uno de sus mejores amigos.

“Muerte, ya llego
espérame.
Sé que estarás
en la estación de metro
cargado de botas de agua, chubasquero, paraguas, pañuelo
y una respuesta sencilla
para cada significado”.

Diana de Prima (1934-2020) y Denise Levertov (1923-1997) fueron posiblemente las que tuvieron mayor consideración y respeto como escritoras por parte de sus pares varones y su obra es más conocida en el presente.

En el libro *Memorias de una beatnik* (1969), Diana di Prima, con una prosa rebelde, reivindica el placer, la libertad y la experimentación sexual. En el inicio de la edición del año 2023, recuerda con ironía que muchos años atrás en una animada fiesta

de escritores (donde corría el alcohol, la marihuana e intensas conversaciones alrededor de la escritura), Kerouac, al enterarse de que Di Prima tenía que volver a casa a cuidar a su hija porque se terminaba el horario de la niñera, pontificó con su voz varonil: “Di Prima, nunca vas a ser escritora si no te olvidas de tu can-guro”. Se equivocaba.

Diana escribió 43 libros de poesía y prosa, fue académica junto a Allen Ginsberg y William Burroughs en el Instituto de Naropa, dramaturga y traducida a 20 idiomas, en varias ocasiones fue acusada de obscenidad por el gobierno de EEUU, detenida por el FBI por la publicación de dos poemas en la revista *The floating bear* y acosada por la policía reiteradamente por el contenido de sus libros.

Decía: “soy mujer y mis poemas/ son de mujer: fácil/ de decir”.

Aun cuando en algunos casos, los escritores del movimiento tuvieron en consideración la calidad literaria de algunas de sus compañeras escritoras, no alcanzaron a comprender el muy complejo lugar social y creativo que ellas mismas ocupaban y el carácter verdaderamente disruptivo de su escritura y de su modo de vida independiente.

En el final de *Personajes secundarios*, Joyce Johnson mira el tiempo atrás y dice:

“Veo a una joven Joyce Glassman de veintidós años y el cabello suelto sobre los hombros, toda de negro como Masha en La gaviota —medias negras, falda negra, jersey negro—; a diferencia de Masha, sin embargo, no lleva luto por su vida. ¿Cómo va a llevar luto, si está sentada justo en el centro del universo, en el lugar nocturno donde todo confluye, en el único lugar vivo de Estados

Unidos? Como mujer, no participa del todo, aunque esto ella no lo sabe; está sentada, emocionada, mientras las voces de los hombres —siempre los hombres— se elevan y se apagan con pasión y sus jarras de cerveza entrechocan y el humo de sus cigarrillos sube hacia el techo y la cultura muerta, sin duda, se despierta. Con estar ahí, se dice ella, basta. Me niego a renunciar a sus esperanzas. Y sólo quiero romper con su silencio; y con el silencio de Elise que, póstumamente, da fe de las lecciones que aprendió en libros de Pound robados, y con los poemas que Hettie amordazó en cajas durante demasiados años...”



— *Árbol cama*
Guillermo Kuitca

Guillermo Kuitca

Mendoza, 1961

Una excepción

Guillermo Kuitca es una excepción en el mundo del arte. En 1974, con solo trece años, realizó su primera muestra y desde ese momento nunca dejó de mirar y comprender el mundo a través de la pintura. Para él, su trabajo es un juego constante entre la intuición y la reflexión. Incentivado por sus padres, estudió bellas artes en Buenos Aires y luego amplió su repertorio de técnicas y expresiones artísticas. El teatro, la danza, el cine, la arquitectura y también la filosofía pasaron a ser parte de sus obras.

Su obra se concentra en redescubrir la potencia en los objetos. Una silla tirada o una cama despojada, elementos fáciles de representar y que a su vez pueden ser la base de muchas de las experiencias humanas más importantes: el sexo, el sueño, nacer o morir. Los planos arquitectónicos —lo que Kuitca llama la planta— son una forma que se repite a lo largo del tiempo, una figura que representa la familia tipo de clase media argentina. Si primero la figura humana fue reemplazada por la planta, luego lo será por mapas de ciudades, mapas que reinventan territorios.

A pesar de su trascendencia internacional, Kuitca es escéptico sobre ciertos aspectos de su obra y su carrera; pero confía plenamente en su trabajo docente. Su apellido es sinónimo de prestigio. Por su programa de formación pasaron decenas de artistas argentinos. Kuitca fomenta un modo de trabajo que genera una estructura no personalista, dando especial importancia al grupo como ese espacio de enseñanza, pero también el lugar donde crece como artista.