

ISSN 0326-8802

FUNDACIÓN PARA EL ESTUDIO DEL PENSAMIENTO
ARGENTINO E IBEROAMERICANO

BOLETÍN
DE
LETRAS

Ultimo número de la colección



Año 40, N° 80

2° Semestre 2025

BOLETÍN DE LETRAS

Directora: Bertha Bilbao Richter

Año 40, N° 80

2° Semestre 2025

ÍNDICE

Nota Editorial del Consejo de Gobierno de FEPAI <i>Bertha Bilbao Richter</i>	3
Aproximación a la trayectoria literaria de Osvaldo Rossi <i>Gustavo Daniel Ripoll</i>	5
Sobre <i>Aquello</i> de Beatriz Isoldi: la novela <i>aleph</i> <i>Fernando Sánchez Zinny</i>	17
Experiencia de la poesía <i>Bertha Bilbao Richter</i>	24
Comentario a Emil García Cabot <i>Eduardo Cormick</i>	36
Reseña a Vicente Battista <i>Graciela Bucci</i>	43
Reseña a Cristina Pizarro	46

Boletín de Letras

Directora: Bertha Bilbao Richter

Comité Académico

María Isabel Greco
Osvaldo Rossi
Silvia Ruth Fernández Caria

Copyright by EDICIONES FEPAI- M.T. de Alvear 1640, 1º piso E, Buenos Aires - Argentina.

Queda hecho el depósito de Ley 11.723.

Se permite la reproducción total o parcial del contenido de este Boletín, siempre que se mencione la fuente y se nos remita un ejemplar

ISSN 0326-8802

Nota Editorial del Consejo de Gobierno de FEPAI

Estimados lectores del *Boletín de Letras* de FEPAI

Estamos presentando el último número, octogésimo, con que se cierra la colección. Esta decisión del Consejo de Gobierno de FEPAI requiere una aclaración tranquilizadora. La Fundación está transitando su quinta década de existencia y es el momento de hacer un balance sobre los proyectos que se han llevado a cabo y a la vez proyectar el futuro inmediato.

Uno de esos proyectos iniciales es la edición de Boletines correspondientes a las respectivas áreas de trabajo, Filosofía, Historia, Letras, Historia de la Ciencia y Teología. Consideramos que luego de cinco décadas, se aprecian cambios significativos al respecto, a nivel global. En primer lugar, han aparecido problemas nuevos, generales, que concitan interés teórico, pero a la vez práctico y programático. Entre ellos, hay que mencionar como inexcusables el cambio climático, la biodiversidad, las migraciones, las minorías étnicas, culturales y sociales. Temáticas que eran novedosas hace cincuenta años, como el feminismo, hoy se han estandarizado y a la vez se han abierto hacia nuevas formas de entender lo femenino que provocan discusiones impensables hace dos o tres décadas. Problemas culturales que nos preocuparon al comienzo de los 80, entre ellos fortalecer al castellano como lengua académica internacional, hoy han sido superados: no sólo ahora es lengua académica internacional, sino que incluso supera ampliamente a otras tradicionales, como el italiano o el francés. Dígase lo mismo de la presencia del pensamiento latinoamericano en reuniones académicas y cátedras.

En segundo lugar, hay un acento cada vez más fuerte en la interdisciplinariedad, en consonancia con la problemática actual que brevemente se ha mencionado. Un solo ejemplo. No se concibe hoy analizar la biodiversidad desde una sola disciplina, y menos aún hacer propuestas o indicar posibles direcciones teóricas sin considerar la realidad de los hechos y las prácticas: lo mismo debe decirse de la prospectiva y las propuestas, que no pueden omitir la consideración fáctica y las posibilidades jurídicas.

Disciplinas que no estaban en nuestras áreas, como el Derecho y las Relaciones Internacionales, hoy son partícipes necesarios en cualquier análisis prospectivo o propositivo.

Por esto hemos decidido ir cerrando los Boletines temáticos junto con las áreas y reorganizar los proyectos, para lo cual el Consejo de Gobierno ha designado una Comisión Asesora de la que forman parte los colaboradores más estrechos, entre ellos los directores y secretarios de Boletines y otras publicaciones de Ediciones FEPAI.

No se trata por tanto de cerrar el tema literario, sino la forma de presentarlo. Por lo demás, 80 números es casi un record en un ambiente poco propicio a sostener un proyecto por largos años. La colección completa esta subida y seguirá allí, en nuestra página oficial de publicaciones, Biblioteca FEPAI.

No nos resta sino agradecer a nuestra colega y amiga Bertha Bilbao por su enorme y fructífero trabajo en el *Boletín de Letras*, augurándole igual éxito a los próximos proyectos literarios de la Fundación

Consejo de Gobierno

Aproximación a la trayectoria literaria de Osvaldo Rossi

Bertha Bilbao Richter.

Al dividir su producción poética en etapas, Osvaldo Rossi reconoce una natural transformación, y ante mi comentario respecto a las preferencias de los alumnos que comienzan los estudios de Poetología por sus poemarios de la primera etapa, recibí rápida respuesta justificada desde su relectura de un ensayo de T.S. Eliot que dice “Todo cambio radical en las formas poéticas es síntoma de cambios mucho más profundos en la sociedad y en el individuo”. Si bien considero que esta primera producción se muestra ya madura en tanto su alejamiento de artificios textuales y muy valiosa por su densidad conceptual, es el lenguaje el instrumento que marcará los tres hitos de su producción, y también una mayor libertad en la versificación de los poemas que se incluyen en la segunda y tercera etapa, que están obviamente atravesados por los adelantos científico-tecnológicos.

Me permito transcribir algunas consideraciones del autor al respecto; “Para la época que estaba escribiendo los poemas de *Después de la lluvia* (2007) ya sentía que los hábitos de lectura cambiarían radicalmente y que la poesía iba a terminar acompañando esos cambios”. Aunque nombra Internet en *Unas ramas movidas por el viento* (2009), creo que en ese poemario hallamos la primera mención del nuevo instrumento que produciría los cambios sociales e individuales de estos últimos tiempos. Destaco también que años antes, en una conferencia sobre Poesía y Ciencia dada en la SADE, Osvaldo Rossi sorprendió al auditorio al demostrar que el lenguaje poético siempre estuvo impregnado de los conocimientos

científicos y tecnológicos de la época y lo ejemplificó hasta con textos de la *Divina Comedia* y del poeta Lucrecio con el atomismo de Demócrito. El poeta considera que la **Etapa I** es la más emocional, aunque a mi juicio está alejada de lo catártico y lacrimógeno. Acerca de esa etapa de la trayectoria del autor revisitada y a partir de las páginas autoseleccionadas, es posible advertir los siguientes campos semánticos.

El ser mismo es tiempo y se hace comprensible y demostrable desde la temporalidad y la historicidad del **estar ahí** de la filosofía de Heidegger de la que también surge la importancia del quehacer poético para habitar en el mundo y no en un estar vegetativo.

Por otra parte, la palabra acuña la potencia del pensar y el sentir, vehiculiza la autoconsciencia de quien la emite con la certeza de sus limitaciones porque, como escribió Alejandra Pizarnik: “nunca es eso lo que uno quiere decir”. De ahí se explica por qué la voz del poeta es concentrada, anti retórica, desprovista de ornatos, pero con densidad conceptual. Estas características muestran una autenticidad reveladora de la tensión íntima entre el lenguaje para decir algo y la imposibilidad de hacerlo plenamente, entre sus palabras y su condición de hombre ligado a lo que dice a sus interlocutores, con los que, como otros poetas de su generación, elige entablar una comunicación clara y de rápida comprensión.

Tanto el primero como el último poema de la autoselección del autor para ilustrar la Etapa I de su trayectoria pertenecen a “Cercanía”, su segundo poemario que es también el título del poema construido a partir de la imagen “del mar de los otoños”, representativo de la vorágine de la vida en que el yo poético se identifica con el temeroso remero de un frágil bote, pero que a pesar de las acechanzas del mal y las fatigas, vislumbra

“una playa que promete/ alimento y abrigo.” Esa visión esperanzadora es de índole religiosa.

“Ilusión” cierra la muestra de poemas de esta etapa; aquí expresa sentimientos y reflexiones que transmiten una emoción intemporal, quizás la de todo poeta: el logro del poema perfecto. Los infinitivos verbales: escribir, concebir, grabar, más allá de su significación, aportan sustancia y unidos al presente del subjuntivo ofrecen un matiz predominantemente desiderativo: “que tenga”, “que resista”, “que viva”. Bastarían estos poemas para reconocer dos temas de recorrido transversal en toda la producción de O. Rossi: el destino final del hombre en tanto viajero de su tiempo existencial y la metaficción poética en tanto búsqueda de un quehacer trascendente. “Han dicho” es otra página referida a la poesía, que en ésta, es cuestionada por una sociedad que ha impuesto valores económicos o, para las corrientes poéticas que anteceden, reflexión filosófica encubierta, mística profana, ecuación fono semántica, inspiración divina. Para Rossi, en cambio, la poesía está en la vida cotidiana, en los estados de ánimo que nos embargan, en los encuentros, en el vaivén de los ciclos de la naturaleza, en el silencio, en el *fluir* de la conciencia que nos atraviesa.

En cuanto a las composiciones amorosas de larga e innegable tradición en la literatura de todos los tiempos, el punto de vista que el poeta asume en la primera etapa de su producción es el del amor más como una abstracción o alegoría. Por ejemplo en “Podría suceder”, la intensidad del sentimiento amoroso está plasmado con imágenes apocalípticas ante la posibilidad de su pérdida. La inversión de la secuencia causa-efecto y la irrupción de sucesos impensados alteran un proceso emocional por la tensión imaginativa y la torsión lógico-lingüística con visos surrealistas. En “Juramento” invalida el compromiso amoroso ante el

autorreconocimiento de una aceptación perdurable y adviene el tema de una culpa inmotivada “¿Cómo has podido elegir mi sombra/ con tanto sol afuera?”, pero en “Después de la lluvia” título que da nombre al tercer poemario de esta etapa, hay un “aún” capaz de postergar la muerte.

La condición humana que tomará relevancia en etapas posteriores aparece en “El viento” con el hombre como buscador de respuestas acerca del sentido de su vida y en “Las horas” su inserción en un límite temporal que cobra mayor significado en “Devenir”, como un flujo irremediable “hacia el mar y la noche inextinguible”.

El tema que profundizará en la **Etapla III** es la memoria y se da en los inicios en ésta como memoria individual en “El humo” y como memoria histórica en “El esclavo”.

El poema que inicia la **Etapla II** es un desafío para el intérprete y me permito remitir al ensayo de Silvia Heidel “Creación y autoría en la era de la Inteligencia Artificial” (2024), en el que dedica el capítulo II a la obra de Osvaldo Rossi. En sus páginas hace una interpretación de “Comer una manzana” como un acto sacrificial, como lo es el poema en sí, tanto en su proceso de construcción como en la interpretación lectora; en virtud de su polisemia, descubre una alusión bíblica relacionada con el libre albedrío, en tanto la elección del sentido que el lector hace propio. De ahí que, esta página puede ser entendida como metaficción discursiva. Y nuevamente, Heráclito en “Las horas” se hace presente en la voz lírica: nada detiene el fluir del tiempo; hay conciencia de finitud, pero también, una sutil rebeldía encubierta.

Un poema que permite a los lectores repensar las transformaciones que trae aparejada nuestra época en cuanto a la comunicación es “La carta”.

Otro poema, “Voy al trabajo”, refiere al cambio abrupto de las calles por las que transita el yo poético.

La pregunta por el origen que da vida, tanto en el cosmos como en el instante previo a los aconteceres que marcan la historia individual o de la humanidad, motivan la reflexión autoral que en “Instantes” concluye: “Qué era el tiempo antes del tiempo/ Qué era Dios antes de Dios”. Ese esfuerzo en la búsqueda de respuestas está plasmado en un poema que lleva un acápite de R.M. Rilke: “¿A quién podemos entonces recurrir?”; quizá la respuesta está en ese cáliz simbólico del poema “Proximidad” en el que el índice de Dios y el de Adán, imaginados por Miguel Ángel, parecen tocarse pero no se alcanzan.

En “Cementerio de automóviles”, el proceso de despojo, de mutilación a que son sometidos para su venta como chatarra sirven al poeta para referirse al hombre y la fragmentación y pérdida de sus recuerdos. “El sueño” confronta sueño y vigilia; en ambos estados cae la persona en “huecos insondables” y en ambos está desprotegida.

“Movimiento inmóvil” es la confrontación de la fugacidad con la permanencia, la conjunción de Heráclito y Parménides, el devenir y el instante pleno, los cambios y lo permanente: “Todo es fugaz, como la espuma / y perdurable, como la ausencia” y en otros versos el poeta sentencia: “Pero algo resiste/ Algo perdura y astilla los festejos del cambio”. Subyace la idea de lo perenne.

La idea platónica de la realidad fenoménica como ilusión o como las sombras proyectadas en la caverna, es percibida en “Otra cosa”, el poema que nos define como “niebla, criaturas ilusorias, virtualidades,

hologramas” y sentencia el poeta: “Somos/ lo que no somos/ Somos/ lo que intentamos ser”.

El tema del amor, en comparación con su expresión en la primera etapa, se hace más concreto en “Mujer que perdura” y más aún en “Tus manos” y sus preocupaciones y gozos por los hijos tienen una mayor intensidad emocional.

En “Etapas de una vida” advertimos una mirada que transita desde la curiosidad adolescente de ser mirado por los mayores a la llegada a la adultez.

El tema de la muerte que se inicia en la primera etapa se hace en esta segunda etapa más próxima, con los seres queridos en “Todavía” y la preocupación por la propia en “He de morir aquí”.

Demasiada extensión demandarían otras consideraciones sobre los títulos elegidos. En mi ensayo, ya citado, hay extensos comentarios acerca de “Un viaje por la cinta de Moebius” (libro sobre el cual Rubén Balseiro hizo una entrevista al autor), y también en mi prólogo al libro siguiente titulado “Transiciones”.

No puedo dejar de referirme a lo poético del poema, en el que el referente discursivo debe ser repuesto por el lector mediante inferencias, lo no escrito mediante lo escrito, lo metafórico tangencial que roza el texto y que se da en algunas páginas, en apariencia fácilmente accesibles por su registro de lengua coloquial, casi conversacional, pero que encubren un pensar autoral que asombra a lectores que han superado la mera decodificación lectora. Páginas como “Convivencia”, “El Equilibrista”,

“Las estaciones”, “La estufa”, “De la plaza de mi infancia”, “Linaje”, dicen *lo otro*, en la exigencia de Rafael Felipe Oteriño para los poemas logrados. Para la más reciente y actual **Etapa III** de la trayectoria poética de Osvaldo Rossi, intentaré relevar los campos semánticos más importantes que es posible advertir con nitidez en su “Antología temporal”: la condición humana que transita como esa memoria individual ligada a la especificidad de cada ser de nuestra especie, único, irrepetible e insustituible; vulnerable a las acechanzas del mal, buscador de respuestas salvíficas que la memoria colectiva atesoró e intenta renovar en nuevos tiempos, hoy más que nunca desafiantes, y ese interrogante gestado en la propia temporalidad: el destino final post mortem que el arte, la filosofía y la ciencia vislumbran como formas de *poiesis*. Es que toda creación permite hacernos habitantes del mundo y no simplemente vegetar, en el sentido heideggeriano. De estos conceptos surge inevitablemente, el segundo campo semántico: el quehacer poético plasmado en la vida, vivida emocional y reflexivamente por nuestro poeta. Todo un desafío, en el presente caso.

En una ciudad europea hay una escultura barroca con una mujer que representa la Historia; su mano izquierda sujeta a Cronos y la derecha sostiene un libro, el tintero y el estilete; el dios griego intenta arrancar una hoja de ese libro, quizás porque la representación del pasado aparece expuesta a las amenazas del olvido, aunque esté confiada a la escritura. Admitimos que el sujeto de la memoria es la primera persona del singular, pero también del plural, ‘nosotros’, que incluye la memoria colectiva, la de nuestra especie, con sus contradicciones y olvidos.

Los griegos diferenciaban el recuerdo –que espontáneamente llega a la mente de un sujeto centrado en sí mismo en un presente existencial– de la rememoración como objeto de una búsqueda activa de recolección, una

especie de razonamiento que implica un esfuerzo y que constituye la historia.

Según una larga tradición filosófica, la memoria es una región de la imaginación. En otros términos, la memoria y la imagen constituyen una asociación de las ideas que Sartre renueva en su obra “Lo imaginario”, en la que habla de la memoria como mostración del objeto en que se piensa, lo que se desea; como un encantamiento equivalente a la anulación de la ausencia y la distancia y que consiste en la configuración de imágenes. Sin embargo, todos sabemos que la imaginación está dirigida a lo fantástico, a lo irreal, a lo posible o lo utópico pasado o futuro, a diferencia de la memoria que nos lleva a realidades anteriores, porque es del pasado, y su función es **veritativa**, como lo sostiene Ricoeur reafirmando que el referente último de la memoria es el pasado, entiéndase, de un individuo o de un pueblo. Pero ya en Platón y en el lejano Oriente otras ideas enraizadas en las más antiguas tradiciones filosóficas y religiosas renuevan un milenario pensamiento: el yo recordante tiene memoria de vidas pasadas, en el *Menón* un esclavo rememora algunas propiedades geométricas; no obstante, la rememoración presupone la posibilidad de sustraer el discurso verdadero al vértigo de la falsedad, baste el recuerdo de los sofistas de un pasado que se extiende al presente de la posverdad. En efecto, hoy en día, la exigencia de fidelidad y de veracidad de la memoria de un yo o de un nosotros es cuestionada. No ignoro que hay mimética verídica y mentirosa en lo que tiene que ver con procesos de acomodación, de ajuste, de armonización que se dan en el sujeto recordante o en el sujeto plural que rememora para configurar una historia, la propia o la de un pueblo o grupo social.

Oswaldo Rossi en su poemario *Ríos de la memoria*, último de esta etapa y quizás el de mayor unidad temática nos habla de la memoria individual,

social, histórica y de la especie, con aproximación a una memoria platónica que encuentro en sus versos: “La memoria es el vestigio / de estrellas que son fugaces / en la inmensa noche del olvido”, aunque parece acordar con Aristóteles: “La memoria es el pasado”, pero como poeta de estos tiempos, no habla solo de afecciones o impresiones “en el alma” sino de una huella que fluye como las aguas de ríos arrastrando vivencias que se almacenan o se descartan, se transforman o generan una memoria creativa en que se evoca no solo el pasado sino que también –al confluir con el presente de la sensación o de la percepción– se modifica, aunque persista la marca de la anterioridad temporal que distingue el antes del después. Las neurociencias estudian este problema bajo el nombre de “huellas mnésicas”. ‘Recordar’ significa que algo tuvo lugar, sucedió antes del presente del habla o del escrito que lo retrotrae. Recordamos lo que hicimos, sentimos o aprendimos en circunstancias particulares, pero siempre el recuerdo que la memoria convoca, en el decir de Henri Bergson, es una “travesía de la conciencia” que se homologa con el recorrido de los ríos de Osvaldo Rossi: durar, permanecer, persistir, olvidar, se extienden en el tiempo y se modifican en cada presente de la vida.

Como las aguas de los ríos que aumentan o pierden caudal o se secan, los recuerdos acoplan adherencias, acrecientan su significancia o se pierden en el olvido momentáneo o definitivo. La primera página de este poemario titulada “Una fotografía” tiene una función declaratoria: “el recuerdo nunca es igual”, no es sino “afluente de un río”, pero es lo que permite ser en el tiempo. “Viejas memorias” da cuenta de cómo la memoria adorna, acalla, negocia, niega, “los recuerdos son médanos que el viento reconstruye”, nos dice el poeta.

Paul Ricoeur habla de la polaridad entre reflexividad y mundanidad. El yo no solo evoca lo propio vivido o sentido sino también la situación

mundana en que se inserta. Se trata de la memoria colectiva o conmemoración.

El recuerdo como vestigio de la memoria del yo singular que se pluraliza en un “Todos recordamos”, otro de los poemas antologados, muestra la relación con los últimos estudios neurocientíficos: un mismo acontecimiento puede ser evocado por diferentes detalles o una misma situación, o “algunos hechos” que se repiten y son evocados con dolor o congoja, refieren, en este caso, a la memoria de la especie que se patentiza en “Interminable”.

Página jugada es “Inteligencia Artificial” sabiamente nominada con el año (2024), en la que el poeta expresa líricamente el desafío de la inteligencia humana homologada con “la mancha que grita”: carencias, defectos, excesos, traspies, fallas, búsquedas, “huella que elabora una identidad” y que “nos van constituyendo”. Complementa este pensar “Ráfagas de luz” (51) en que la voz lírica nos conmueve al decirnos que los recuerdos son “materia en potencia” que tiembla, es arrastrada o cae, “Pero/ qué dicha incomparable” aun cuando sea solo un intento de escritura o un banco de niebla.

“Apuntes de una época” de su libro *Grafitis en la calle solitaria* con el que Osvaldo Rossi obtuvo la Faja de Honor de la SADE, nos ubica como “cronotopos” bajtinianos: sin servicio de internet desesperamos por falta de conectividad y la red de amigos. Es parte de la humana condición de nuestros días, estar o ver la pantalla, anoticiarnos de todo, la opción en la voz poética es “salir a la calle / y mezclarme con la gente”.

“Cerramos la puerta a las sombras que pretenden alcanzarnos” tiene un matiz exhortativo desde un yo plural que apela y advierte la posibilidad de

vencer el mal: “No toleremos que nos venza la tiniebla” Ordenar, aconsejar, rogar parten siempre de experiencias recordadas, como también advertimos en “Espigas en el viento” aunque el mensaje cobra distancia a partir de la impersonalidad “Sólo con la vida/ se trasciende la vida”. Ambos poemas son del libro *El hombre que camina por los techos* con Introducción de sus amigos poetas Rubén Balseiro y Norberto Barleand.

Esta última etapa merecería otras propuestas de análisis que en estas palabras liminares pretendo soslayar, habida cuenta de que la condición humana es motivo de reflexión que se hace forma en tanto versificación. Una versificación que en opinión del autor no es un revestimiento innecesario en el poema y que debe ser flexible y adaptada al ritmo del pensar de quien privilegia el nivel semántico de su enunciación. Se advierte la destreza en el manejo del verso libre que elude el metro y la rima, como prefiere la mayoría de los poetas de hoy. No obstante, es de apreciar el paralelismo fono semántico, la incuestionable exigencia del ritmo, muy difícil en el uso del registro de habla cotidiana. Tampoco cabe soslayar el diseño de cada poema. La evolución de la escritura de Rossi se advierte en el abandono de ideas arquetípicas, de ideales utópicos y de la intertextualidad de sus poemas de inicio. Aunque sus referentes estén en las cosas cotidianas que vemos a diario, en los afectos familiares y en sucesos del transitar por nuestro espacio-tiempo, el tono de su voz propia y de la huella que deja en su escritura ha adquirido un estilo personal que no me sería difícil identificar.

En cuanto al segundo campo semántico que ha concitado mi atención, es su *ars poetica* implícita desde las primeras etapas, como recurso meta discursivo y que va haciéndose más ostensible en la última, en un poema titulado “Homenaje”, construido sobre una paradoja

encierra una negación sobre sus preferencias relacionadas con los poemas pero que con inevitable sorpresa, leemos una segunda parte que afirma de manera no previsible y aparentemente contradictoria sus preferencias por un modo de escribir poesía, que es el propio. En “Huesos enterrados (*¿Ars Poetica?*)” refiere a la génesis del poema a partir de “un estado de alerta” deviene en “una urgencia”, verso que, repetido, recalca su intensidad significativa y la posterior entrega a un desconocido en búsqueda de “huesos” que aluden a la larga tradición poética capaz de ofrecer “piezas”, “metales”, “restos” de lo buscado que el poeta no iconoclasta necesita someter a un proceso de *recreación*.

En “¿Poesía?” La voz lírica se pregunta sobre su utilidad y luego, apelando al recurso de interrogación retórica expresa las consecuencias de su ausencia para finalizar con una apelación metafísica e intertextual: “Y alguien tiene que entregar/ la espada del héroe/ al próximo Eneas”. Se advierte en este texto la confrontación de argumentos contrarios entre sí para finalizar en una aporía.

Osvaldo Rossi reconoce los cambios de su lenguaje y la mayor extensión. de sus poemas; a esto, me permito añadir una actitud dialéctica en tanto la realidad es mirada desde sus contradicciones, de ahí que expone procesos para una comprensión más flexible de la realidad en la que la confrontación de los opuestos posibilita una visión más ampliada y superada del mundo.

Esta *Antología temporal* del ya considerado referente de la poesía argentina merece mirar sus páginas “con ojos de fuego” en el decir de Roszak. Quedan invitados a hacerlo; por mi parte, lo posible para la extensión permitida por un prólogo.

Sobre *Aquello* de Beatriz Isoldi: la novela *aleph*

Gustavo Daniel Ripoll

“La literatura de hoy borra en buena medida la diferenciación entre los géneros, la ficción y el ensayo anulan sus límites”¹.

Beatriz Isoldi.

Tener en las manos por primera vez la edición impresa de *Aquello* (2022) de Beatriz Isoldi puede resultar engañoso. Uno observa la tapa, la foto, el título, la contratapa, y se niega a creer que “lo posible” quepa en 187 páginas. Engañoso dije, tanto como un simple punto entre un escalón y otro, perdido en un sótano de Buenos Aires. El “aquello” del título oculta su significado para volverse un misterio al principio y un significante después, buscando transformar el metatexto en una variable capaz de albergar un conjunto casi infinito de expectativas.

Es necesario referirnos, al menos escuetamente, al estilo: cómo se siente la novela al momento de leerla. En mi caso, me remite irremediablemente a la narrativa de Baricco, específicamente a *Seda*, pero más aún a *Tres veces al amanecer*². Se trata de una escritura magra y llena de sentido, sin permitirse siquiera dar formato a los diálogos. Párrafos cortos y puntuales, sin mayores descripciones que para acentuar puntos de gran significancia como el caso del personaje de Santamarina-Vesna, al que se lo describe en reiteradas circunstancias y que remite, por atributos físicos e interacción

¹ Beatriz Isoldi, *Aquello*, Buenos Aires, Paradiso, 2022. p. 21.

² Alessandro Baricco, *Seda*, Barcelona, Anagrama, 2011; *Tres veces al amanecer*. Barcelona, Anagrama, 2014.

con el protagonista, a la Ulrica de Borges³. Isoldi cumple con éxito con aquello que pondera Ítalo Calvino en su conferencia sobre la levedad: “El conocimiento del mundo se convierte en disolución de la compacidad⁴ del mundo, en percepción de lo infinitamente minúsculo y móvil y leve”⁵. Y al mismo tiempo cumple con sus preceptos de exactitud del mismo autor en relación con la apreciación fragmentaria del infinito. Dice Calvino: “la búsqueda de lo indeterminado se convierte en observación de lo múltiple, de lo pululante, de lo pulverulento”⁶; y algunos párrafos después cita a Musil, quien asegura que existen “problemas matemáticos que no admiten una solución general, sino más bien soluciones parciales cuya combinación permite aproximarse a una solución general”.

Isoldi implementa estos conceptos, típicos del posmodernismo, sin recurrir a la fragmentación brusca de los coros polifónicos de monólogos o flujos de conciencia que proponen otros autores, y que se perciben como algo lo suficientemente compacto como para volverse “pesado”. Lo hace a través de una fluida inyección de ideas en las interacciones de los personajes. Una convención de literatos es, al fin y al cabo, un ámbito apropiado para la discusión de ideas más que un azaroso marco para la historia.

³ Jorge Luis Borges, “Ulrica” en *Jorge Luis Borges. Cuentos Completos*. Buenos Aires, Penguin Random House, 2022.

⁴ Compacidad (sinónimo: compactibilidad): *f. Cualidad de compacto*. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. [versión 23.8 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [Consulta del 07/10/2025].

⁵ Ítalo Calvino, “Levedad” en *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela, 2012. pp. 19–44.

⁶ Í. Calvino, “Exactitud” en ob. cit., pp. 67–88.

Isoldi maneja con buena fortuna la alquimia necesaria para meter un mundo en cuatro palabras. ¿Qué más borgeano que eso? El texto funciona como un índice, como una enumeración caótica de otros incontables textos capaces de disparar dialogismos complejos. A veces, de forma tan literal como que Méndez viaja “con Bajtín en el portafolios”⁷; y otras con una simple alusión, como la que desliza en las primeras páginas de la novela:

“Sincronicidades, constelación de acciones simultáneas que al modo surrealista no adquirirían otro sentido que el de esa simultaneidad. Algo así como aquel paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disección”⁸.

Qué sentido tendría en esta “constelación” hablarnos de un paraguas, una máquina de escribir y una mesa de disección si no quisiera señalarnos *Los cantos de Maldoror*⁹, del Conde de Lautréamont, y recordarnos la ira y la rebeldía contra el destino: una pulsión adormecida en Méndez que Santamarina utiliza para eyectarlo de su vida gris hacia un camino surrealista de vivencias aparentes. Dice la misma Santamarina “Creo en lo aparential, Luis. Quizás nosotros no existamos realmente”¹⁰. Vesna es la poción de Jekyll¹¹ en las venas de Méndez, la oportunidad de Ulrica en la vida de Otárola¹². Su función es “la llamada de la aventura” de la que habla

⁷ B. Isoldi, ob. cit. p. 17.

⁸ B. Isoldi, ob. cit. p. 18.

⁹ Conde de Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*. Santa Clara, Ediciones SED DE BELLEZA, 2006. p. 163.

¹⁰ B. Isoldi. ob. cit. p. 26.

¹¹ Vid. Robert Louis Stevenson, “El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde” en *Cuentos Completos*, Barcelona, Penguin Random House, 2016. pp. 375–456.

¹² Vid. Jorge Luis Borges, “Ulrica” en *Jorge Luis Borges. Cuentos Completos*. Buenos Aires, Penguin Random House, 2022. pp. 447–451.

Campbell: “Una ligereza —aparentemente accidental— revela un mundo insospechado y el individuo queda expuesto a una relación con poderes que no se entienden correctamente”¹³.

Sobre la trama principal, me gustaría decir que hace tiempo escuché —ya no recuerdo la fuente— que la forma de paralizar a un hombre es plantearle una duda irresoluble. Podemos decir que la novela cuenta la historia de una indecisión y, si acaso, un fracaso. Esta es una parte poco transitada del camino del héroe: la disyuntiva que se le presenta al momento de decidir si volverá a su vida anterior (con su mujer), o si se mantendrá en el mundo místico que ha transitado (con la amante). En el caso de nuestro héroe, pareciera que la indecisión lo priva de ambos mundos; aunque también podemos entender que la decepción en cada uno de ellos, más la comprensión de su imposibilidad de expresar la vida en una novela, lo llevan a un nivel en el cual opta por salir del juego. “En otras palabras, en vez de regresar decidió retirarse del mundo a un grado todavía más avanzado. ¿Y quién podría decir que esta decisión carecía de razón?”¹⁴. Dudo que Méndez asista a la próxima convención.

Este hombre de las letras, esta rata de biblioteca, se sumerge en una situación ficticia — “Somos fragmentos de nuestra propia historia”¹⁵ —que lo lleva a un mundo desconocido. Un mundo que no controla, apoyado en un pasado que no recuerda, y bajo el influjo de una mujer tan poderosa que es capaz de arrancarlo de su cómoda realidad de hombre serio y maduro para arrojarlo a un vórtice de sensaciones nuevas: un magnético, caótico y fragmentario vórtice de realidad desconocida. Entiéndase que ni Vesna —ni

¹³ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México D.F., Fondo de cultura económica, 2008. p. 45.

¹⁴ *Ibid.* p. 158.

¹⁵ B. Isoldi. ob. cit. p. 14.

Ulrica, por caso—, son estereotipadas *femmes fatales*: ante cualquiera de ellas, el pobre Marlowe de Chandler acabaría como un personaje de Lovecraft: loco o muerto.

Mientras ocurre todo esto, el héroe navega la novela tratando de ponerle sentido a su vida de la forma en que sabe hacerlo un hombre de letras: escribiendo. Para este martillo, la vida es un clavo; y como tal, debe conducirse por las reglas de una buena historia. Se plantea catorce reglas, e intenta ordenar el caos de su vida inyectándose a sí mismo en una historia que lo explique.

Aquí quisiera detenerme un momento en mi entendimiento de la **metaficción**. Creo que a partir de que la novela (por nombrar el género de la obra que estamos hablando) se vuelve **autoconsciente**, se transforma en un sujeto discursivo autorreflexivo. A partir de ese momento desarrolla una nueva trama diferente a la de la historia principal —una trama oculta, diría Piglia¹⁶— que busca justificarse a sí misma frente al resto de la Literatura. Esto lo hace insertándose como un enunciado más en la cadena dialógica con la que pretende interactuar. Busca, a través de la intertextualidad, establecer un diálogo tanto con sus antecesores como con los posibles críticos que alcanza a percibir¹⁷. Aplica a cada idea externa la contextualización y subjetivación necesarios para construir una argumentación propia, y así volverse tanto una historia como un ensayo de sí misma.

¹⁶ Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento” en *Formas breves*. Buenos Aires, Penguin Random House, 2017. pp. 101–110.

¹⁷ Mijail Bajtín, “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2002: 245–290.

Es interesante, y más que sugestivo, que Raspall explique que la autoconciencia humana es una función reflexiva de la mente y que, al aparecer el lenguaje, muta en una **conciencia autobiográfica**, y entonces:

“...todo lo que vive, se integra en una memoria que tiene registro de ser propia: las experiencias se hilvanan para mostrar una historia, un cuento. La conciencia autobiográfica es la que habilita la redacción de un cuento que habla de sí mismo, configurando la propia identidad”¹⁸.

Desde este punto de vista, *Aquello* es un metaficcional mosaico de conceptos que Isoldi despliega a través de las percepciones de Méndez para darnos una serie de opiniones sobre la Literatura y sobre la vida misma. Habla de Puig, de Arlt, y de Piglia (22)¹⁹. Habla de Onetti (49), del desencanto (45), y de la disociación (27), de Capote y de la violencia sin sentido (58), de la ficción y la realidad (28). De la soledad (29), del dialogismo (17), de los géneros literarios (21), de la seducción (32) y del destino (14), de los recuerdos (29) y los olvidos (31), del misticismo (18), de la pandemia (71) y de otras tantas cosas imposibles de enumerar. Pero más abiertamente declara, en la voz de uno de sus personajes: “Carecemos de una verdadera novela argentina que revele la realidad que vivimos” (24): tal vez la afirmación central de esta obra.

Podríamos hablar de que la novela intenta mimetizar la vida, o que *quomodo fabula sic vita*: la discusión no es importante —lo es, por supuesto, pero no aquí—. Lo que sí parece importante es que hay una

¹⁸ Lucas Raspall, *Calmar la mente. Del ruido al silencio. Neurociencia práctica*, Buenos Aires, Penguin Random House, 2025. p. 87.

¹⁹ B. Isoldi. ob. cit. Incluyo, en cada caso, una sola página de referencia a cada tema, para evitar congestiones sin sentido.

relación entre el proceso evolutivo de la novela y el de la mente humana. Y que en ambos casos, buscamos incansablemente un relato que nos provea de una identidad propia.

En conclusión, después de leer tres veces la novela de Isoldi y sentarme un largo rato a pensar en un banco frente al río —con perdón de Borges—, he llegado a algo más que una conclusión: yo diría que a un credo.

Creo que a diferencia de otras literaturas latinoamericanas, la novela argentina tiene como antecedente la Literatura Universal. El crisol argentino no puede ser abarcado sólo por uno u otro regionalismo. Y creo que Borges fue, si no el único, el escritor más consciente de esto.

Creo que en *Aquello*, Isoldi consigue describir un universo a través de lo fragmentario. Y creo que lo logra con la levedad y la exactitud de una prosa engañosamente simple, sin los barrocos artilugios del ventrílocuo. También creo que Calvino hubiera aprobado esta novela como un ejemplo de lo que buscaba para la literatura de este milenio, y que como tal, merece una especial atención y un extenso análisis que supera las páginas de este texto.

Creo que este es un claro ejemplo de lo que me atrevo a llamar una **novela aleph**. Imposible decir si a Borges le hubiera gustado, pero definitivamente lleva su sello: no a través de la imitación de los espejos ni los contradictorios laberintos de oxímoros, sino a través de la temática universal lindante con una ensayística de la Literatura, y de la vida misma. Creo, en fin, que *Aquello* es una novela de las que no sólo se disfruta, sino que se aprende.

Experiencia de la poesía

Fernando Sánchez Zinny

De la poesía en cuanto especificidad literaria muchas y muy diversas cosas se dicen; mayormente son meros pareceres caprichosos y sólo una entre tantas se nos presenta, con simultaneidad, como decisiva y evidente: la existencia de la poesía se acredita únicamente mediante la percepción de que irrumpe una simpatía especial, una delectación y un interés absoluto y por lo tanto impreciso, en alguien que se ha acercado a determinado texto; esta experiencia se extiende, invariable, a toda producción literaria en tanto comparta ciertas cualidades inasibles, porque, en términos conceptuales y amplios, la poesía es no sólo la sustancia de la lírica, de la épica, de la dramaturgia y de las formas didascálicas, sino, asimismo, lo característicamente estético, sentimental y pasional que infunde espíritu a todas las modalidades de la expresión escrita, ficcionales o no.

Pues si en un relato de cualquier tipo, en una novela, en un libro de historia o de viajes, o aún de filosofía o de derecho, o de ciencias, cabe captar como un hecho la proyección de emociones o de símbolos, o el acicate a una reflexión superadora del estricto contexto de lo que se expone, o bien una convocatoria eficaz a la sensibilidad o a la introspección, a eso llamaremos poesía y estará bien, porque plenitudes de ese cariz son, sin duda, legítima poesía; diremos de la obra, en tal caso, que aparte de sus valores intrínsecos y del interés que merece concitar, tiene cualidades poéticas y que es fecundo leerla no sólo por los datos que seguramente proporciona o por la originalidad de la trama.

Hasta aquí estamos en el ámbito la lingüística desnuda en cuanto al significado directo o figurado de las palabras o, si se prefiere, en el de la historia de la literatura, que ordena obras y señala hitos, y que hasta la saciedad sabe de multitud de libros que poco exhiben de poéticos en factura y en intención y que, sin embargo, han ejercido y ejercen un poderoso influjo poético. Por supuesto, esto se refiere, en primer lugar, a las grandes compilaciones que atesoran las tradiciones religiosas; y luego, desde Herodoto hasta hoy, a la multitud de autores que contribuyeron con dádivas enormes a la poesía, aun sin proponérselo, nómina que inicia acaso Platón y que notoriamente abarca a San Agustín, a Kempis, a Erasmo, a Maquiavelo, a Descartes, a Pascal, a Defoe, a Darwin, a Freud... y a otros mil, célebres unos y muchísimos otros ignotos para el gran público, dispersos por cuanto país hay, amparados por los grandes idiomas en sus períodos excelsos y también escondidos en la medianía de las restantes lenguas y épocas.

Por esta vía, implícitamente se llega a una definición compleja de poesía, que no surge de una primera aproximación bisoña al quehacer literario, aun cuando en éste sus circunstancias externas se muestren –o se pueden mostrar– con particular nitidez: poesía es la fuerza que anima a toda obra cuando su alcance excede la finalidad que se proponía alcanzar y adquiere entonces dimensión difusa.

En principio, no hablamos sino de libros, pero en realidad el término tiene validez para el entero ámbito de lo no útil y no recreativo, de lo que se define como “arte” y, por ende, hallamos perfectamente lógico y comprensible que se destaquen los componentes poéticos de un cuadro o una escultura y, desde ya, del magnetismo que da sentido y validez a la música; en efecto, cada partitura no es, no puede ser, más que una “romanza sin palabras”, dirigida a un oyente que asimismo permanecerá

en mudez de vocablos... Pero las cosas distan de concluir allí: no sin algún asombro por parte de los desprevenidos, muchas cosas elaboradas con fines de estricta utilidad acaban teniendo perceptible trascendencia y llega el día en que no vacilamos en considerarlas poéticas: yo también guardo, como le sucede a todos a determinada altura de la vida, arcaicos objetos en desuso, porque, inopinadamente vine a descubrir en ellos adherencias sentimentales que me pesan, lo que a su vez no es sino la punta de un ovillo que al ser devanado convierte, sin más, en material poético a barcos que no han de volver a navegar, a antiguas armas, a fábricas que fueron, a caducas estaciones ferroviarias, a barrios y aun a ciudades enteras, aserciones que, bien visto, no pecan de inexactitud, como tampoco lo hacen cuando atribuyen esa misma índole a personajes reales o imaginarios.

Damos un paso más –ahora del brazo de los románticos– y hallamos “poético” al mar y también al cielo, y después a la montaña, al bosque, a la selva, a la playa solitaria, que no son productos de nuestra inventiva sino aspectos de la naturaleza, con lo que se entra, sí, en un terreno resbaladizo, al apartarnos, en el apelativo, de la restricción impuesta por la etimología que adjunta al término “*poiesis*” el significado de “forja”, o sea, de trabajo humano, pero, en fin, el uso está establecido y a él corresponde atenernos, siquiera por cortesía hacia el lector, sin olvidar, en esta leve falta de coherencia, la reducción extrema y genial de Bécquer al investir a una congénere con el consabido e insustituible “poesía eres tú”.

*

Desde cierto punto de vista es indudable que todo es potencialmente poético y que lo es en cuanto puede suscitar, en quienes están llamados, “desencadenantes poéticos”. ¿Pero qué quiere decir esto?, si es que lo

vagaroso, connatural a los idioma y al pensamiento, permite hallar una equivalencia sensata para una opción enunciativa tan “aérea” y tan sujeta a la trashumancia intelectual.

Por desencadenante poético entiendo algo que sobreviene en algunos tras haberse manifestado en ellos cierta particular actitud ante la vida: en medio del afán cotidiano, de las venturas y desventuras que nos llevan y traen, hay quienes tienden a amar y a comprender el todo desde una “cercanía distante”, en una suma al parecer gratuita de selección, de complacencia y de lucidez sentimental y analítica... Descontado que tal disposición a enhebrar hechos y a sacar consecuencias que los magnifican ya estaba de antemano en ese individuo, entonces tuvo que habar en el camino que siguió circunstancias desconocidas que la trajeron a la superficie de su ser...

Admitamos como probable que todos están provistos, en diferente medida, de esa cualidad perceptiva y, por lo pronto, es verdad que, en ocasiones, “todos somos poetas” y que muchos, sin serlo en lo formal, enfrentan el mundo como poetas, pero ello no obsta a la comprobación de que esa cualidad descuella especialmente en algunos y de que no conocemos razón alguna que dé explicación de ese hecho.

Lo concreto es que, en determinadas circunstancias, hay quienes encuentran asociaciones distintas y no ilógicas, a lo que la lógica sustancial indica a todos; alguien con una frase o una exaltación, expande el horizonte, afirma un modo de comprensión y descubre una interpretación que viene a complementar al conjunto de interpretaciones vigente. Todo eso no está en ningún lugar, o sea que el innovador “lo saca de sí” y lo expresa en el infrecuente trance en que las palabras le obedecen.

Esta experiencia no es, ciertamente, exclusiva del poeta confeso y dedicado a ese menester, sino de cualquiera que se detenga a meditar en el asunto: reparar en algo, abstraerlo del *maremágnum*, enaltecerlo, preservarlo y amarlo son siempre cosas que “surgen de uno”, que estaban en uno como sedimento o recuerdo y que de pronto, al mostrarse a la luz, transmutan lo circundante. Es este un fenómeno hasta vulgar y que ni siquiera parece necesario traer a cuento... Olores, sabores, el retorno a un lugar, algo olvidado que se encuentra en un cajón, no importa qué fruslería basta para ponerlo en marcha... Hasta el ramplón y sensiblero “así cocinaba mamá” entra en sus dominios, sin lugar a réplica valedera.

En todos los casos se trata de algo que estaba y que de pronto es recordado: la poesía es el recuerdo, un recuerdo afinado y elaborado, sin duda; un recuerdo entresacado de entre otros que son preteridos, un recuerdo capaz de pasar a ser el recuerdo de otros, merced a su versatilidad, su generalidad y su diafanidad. Un recuerdo, en fin, que acarreará otros recuerdos, pues la continuidad de la captación poética asimismo es poesía, porque la construcción del mundo interior, en sí es poesía.

Encarado el tema con rigor, asimismo cuadra decir que todo el ámbito de lo espiritual es recuerdo, es memoria y, al serlo y por eso mismo, es poesía. El espíritu en sí es poesía y es recuerdo. Y porque lo es y porque naturalmente este último componente crece con el paso del tiempo, he aquí que en tanto sumamos años, crecemos también en recuerdos y en espiritualidad; de hecho, los poetas viejos suelen atesorar ingentes riquezas espirituales y están dotados de acrecentada lucidez emotiva, a despecho de que su capacidad de expresión se haya diluido y su imaginación flaquea: son, en sí, mejores de lo que eran, pero ya no son capaces del esfuerzo supremo que da voz a la voz.

Verdad que asimismo el conocimiento es recuerdo, que lo es la introspección, que los son la dicha y la desgracia, la soledad que nunca termina y el entramado de nociones que nos vinculan con lo exterior: si la poesía, en efecto, es una realidad, no puede ser ajena a las reglas generales y esto muy al margen de reminiscencias platónicas que, de todos modos, siempre se hallan rondando: sumidos en el vértigo delirante del presente y buscando vanamente en el horizonte indicios de la fantasía del futuro, nuestro único coto seguro es el pasado en el que nacimos, el pasado en el que aprendimos todo lo que sabemos.

La historia, la historia... La historia es la cristalización del pasado, su momificación ceremonial, origen legítimo de devociones; es, esencialmente, la reducción del pasado a una secuencia comprensible y memorizable. Y aquí una observación que estimo importante: contrariamente a lo que se cree, los poetas no tienen afinidad con los novelistas y cuentistas, sino con los historiadores y cuando un autor relevante es, a la vez, poeta y narrador, no hay que ver en eso otra cosa más que un caso típico –y no necesariamente negativo, por supuesto– de división de la personalidad.

Porque el novelista fabula y el poeta, en cambio, no habla sino de lo real, de lo que acaece, de lo que duele, de lo que altera... No inventa sino que cuenta lo vivido y por eso –para no dejar dudas acerca de su relato– una figura retórica por demás común es la afirmación de que está diciendo la verdad: (“mentira mi labio no dice jamás...”), lo que en ocasiones llega hasta instancias trágicas, desgarradoras, como aquello de Rubén Darío –porque es inexcusable que al escribir esto cite sólo a autores de nuestro idioma– cuando se dirige “a los cisnes” y sus palabras –palabras mayores– son: “...a vosotros/ que habéis sido los fieles en la desilusión...”, reconocimiento abrumador de que cuando la apariencia en

redor se desarma, cuando cae el tinglado montado para la representación, no hay más resguardo que la verdad, la verdad que cada uno ha atinado a construir para sí, clave que en ocasiones permite acceder a sagrarios: ni las marquesas ni los jardines de Versalles eran hostiles al nicaragüense, como sí lo era el mundo que transitaba ebrio.

Nada en sus enfoques relacionan al novelista con el poeta: el primero es imaginativo e inventa; el otro es reconcentrado y cuenta lo que le han contado, para lo que se vale, ante todo, de su memoria, función en que la historia le ayuda mucho: le enseña mitos, gestas, así como ejemplos del nacimiento de los símbolos; le da, en especial, noticia de derrotas, de frustraciones, de padecimientos últimos... Y tampoco el poeta tiene como meta el pasatiempo o la evasión, sino que de modo excluyente gira en torno de lo universal de lo que a todos toca. No en balde habla, a su respecto, de “canto”, de la libertad que no conoce cercos y que a todos llega, sea al señor o al gañán, al libre o al esclavo, al letrado o al rústico, porque todos son materia sensible al menos en dos cosas: son víctimas de la vida y son alimento de la muerte... Por fin, hay para él una historia que está más cerca y que refiere lo que hemos sido antayer, con emociones todavía reconocibles, en la que hablan nuestros abuelos y los abuelos de nuestros abuelos, sagazmente aludida por Antonio Machado, para definir la emancipadora y enriquecedora contradicción vital de la poesía:

“Canto y cuento es la poesía:
se canta una viva historia
contando su melodía”.

La historia es la amiga del poeta, toda la historia y también sus afines, sus arrabales, sus alrededores, como es el caso de la “historia natural”, que describe en detalle los sitios que habitamos, los rincones de nuestra

casa: Pablo Neruda nos informa, en el *Canto General*, que al partir al exilio lleva consigo dos libros: la *Geografía de Chile* y *El libro de pájaros de Chile*; por su lado, Charles de Saint Beuve divertidamente narra, en *Cantores de la Naturaleza*, el caso de un muy reconocido poeta francés de fines del siglo XVIII que únicamente se valía de libros de ciencia descriptiva para extraer los temas que desarrollaría y versificaría: tan experto se había vuelto en esa labor de búsqueda que la bastaba hojear una obra, leer media docena de páginas sueltas, para saber si le sería útil; si no era así, la desechara estruendosamente: “¡Qué me trae usted –apostrofaba al librero–, este libro no sirve para nada!”

*

Digresiones aparte, tomada la poesía como recuerdo habrá que admitir que, a los reducidos efectos del mero quehacer literario, lo es en potencia pero todavía no en acto; es claro que en pos vienen el tropel de las experiencias vitales, el oficio de redactar, la inserción en las tradiciones de un idioma dado, la sucesión de favorables ambientes a los que se tuvo acceso, el cariz de lecturas y amistades, las preferencias discursivas del momento en que se vive, la existencia o no de ciertos poetas cuyo propio vuelo inhibe el de otros... En fin, los mil y un factores a los que deben estar atentos los críticos, los historiadores y los gramáticos: ellos saben hacer su tarea, dejémosles trabajar... Y a todo eso cabe añadir algo de validez tan discutible como indiscutible: asimismo han existido lectores anónimos que leyeron obras poéticas y de su decisión tácita mucho ha dependido en cuanto a lauros y permanencia.

*

Hay otro enfoque de la poesía que –sin negar la capacidad motora del recuerdo– descrea que en verdad sea determinante. En realidad se trata de la idea clásica o mítica de la poesía y también de la popular, coincidencia que se explica fácilmente por el hecho de que ambas visiones se centran únicamente en las obras cuya excelsitud o grandeza son notorias. Por cierto, no se niega redondamente lo postulado en las líneas anteriores pero se le reconoce pertinencia sólo en áreas acotadas: se acepta que da razón verosímil de los poetas menores, de las antologías, de la poesía correcta, sensible y medulosa que circula, de la que hacen los académicos cuando están enamorados o los invade el fuego del patriotismo o de la metafísica; en fin: de la que hacen Zutano, Mengano o uno mismo... Pero no, en absoluto, de *La Ilíada* o de *La Divina Comedia* y los demás hitos eminentes de la gran literatura.

Eso “de adentro” –se dice–, habrá estado adentro, pero era así porque alguien lo puso... ¿Dios? ¿Los dioses? Alguien quería hacer conocer a los hombres el mensaje y ciertos seres fueron elegidos como mensajeros: “pararrayos de Dios” se les ha llamado y más modernamente “antenas del Señor” y también ha sido utilizado el evanescente término “médium” para dar cuenta de esa relación presunta.

La tradición de las musas es derivación obvia de esa manera de ver las cosas: los versos no son en origen de quien parece, sino que se trata de una donación que se le hizo y por eso antes que de “canto” se habla del “don del canto”, noción que desde esa perspectiva seguramente responde con solvencia a la necesidad de explicar el vasto marco de irracionalidad y arbitrariedad que rodea a la creación poética. La retórica de la “inspiración” y hasta el citado “poesía eres tú”, son parte de esa visión y, reconozcámoslo, tanto en la época de Aristóteles como en la actual, ella

constituye un recurso que no puede ser desechado del todo cuando se intenta acercarse a una dilucidación intensa de la poesía.

Desde “versos son que me dictó noble musa” al “Vengan santos milagrosos,/ vengan todos en mi ayuda”, la idea central siempre es la misma: la poesía –lo sublime, en general, lo perdurable que no es físico– no es humano, no puede serlo. Todo lo que el hombre hace es pequeño y es efímero; si reconocemos en ciertas obras una esfera de orden superior, he aquí que no pueden ser realmente hijas de sus autores nominales, si bien éstos existen y les cabe el mérito no menor de haber volcado el mensaje en un molde expresivo humano, aunque “...tan de cerca le ha hablado Dios, que él habla lo mismo”.

A partir del romanticismo y con la paulatina difusión de criterios laicos y sociológicos, esta vertiente tiende a diluir la presencia del factor divino en la posible génesis de la gran poesía y entonces el poeta supremo recibe otros nombres, en reemplazo de los anteriores religiosos o míticos: puede ahora llamarse “el Viento”, o “la Época”, o “los Elementos”, o “el Tiempo”, o “las Fuerzas de la Naturaleza”, o “la Historia”, o “el Pueblo”, pero en todos los casos es lo mismo y se apunta, siempre, a sustentar lo irrelevante de lo personal en el fulgor de la genialidad; en el fondo se deshumaniza por no creer que el hombre sea bastante.

No rechazo, sin más, esas proposiciones: pienso que son propias de ciertos tiempos y de un sesgo del pensamiento... Y no deja de ser irónico que hoy día se las estudie bajo el nombre de “humanidades”, pero así son las paradojas grandes que conlleva la elaboración inacabable de la cultura. Insisto: no me atrevo a contradecirlas abiertamente, por respeto heredado, tal vez y también porque no sé si en realidad no estoy dando

demasiado, en mis acotaciones, a la autonomía del individuo... A lo mejor, Dios no es Dios y las musas no son las musas, pero algo desempeña sus roles en “el gran teatro del Mundo”: ¿quién sabe? Entretanto y por mi lado, humildemente asumo la poesía como el recuerdo, puramente como el recuerdo; es por eso que la siento tan mía, no menos que mis recuerdos.

Puntos

“De poeta y de loco, todos tenemos un poco”: seguramente es así; por un prurito de razonador pulcro, me limitaré a indicar que en el proverbio hay dos designaciones, obviamente referidas a dos casos y que, por lo tanto, no se deduce de él que poeta equivalga a loco.

“Uno por ciento de inspiración y noventa y nueve por ciento de transpiración”: esto es falso.

La verdad a secas no es la verdad: el cielo puede ser el cielo del día o el de la noche atiborrada.

Trascendente e inmanente, joven y viejo: las cuatro cosas a la vez, ésta sería la receta del poema.

Lo testimonial vale lo que valga lo testimoniado; las memorias de un pobre ser no me interesan lo más mínimo y, en general, nada personal, porque no soy chismoso... Ciertamente que todos partimos de algo que conocemos para abordar no importa qué tema; la traba consiste en que los demás no tienen por qué tomarlo en cuenta.

El que se enamora no por eso deja de envejecer: ese es un límite.

Salir a la calle, caminar, ver la extensión...y no olvidarla cuando se vuelve al ensimismamiento.

La desmesura es la música, que es lo único realmente nuestro: tiene su precio y no hay forma de eludir el pago.

Como decía: doy algo y lo demás no sé quién lo da.

El resto se halla lejos: cuando retorne del viaje les contaré.

Hay etapas de silencio: los pájaros no cantan de noche.

FSZ - Verano de 2024

COMENTARIO

EMIL GARCÍA CABOT, *El último horizonte*, Buenos Aires, Metáfora, 2011. 195 pp.

El último horizonte, de Emil García Cabot cuya ilustración de tapa muestra la fotografía “Estepa patagónica” tomada por el escritor para su novela (noviembre de 2011), nos ubica en un vasto espacio hecho propio y que se refleja en las criaturas creadas y en la sobriedad de la trama discursiva, en la que la narración, la descripción y los diálogos muestran la prosa de un poeta, en el decir de Susan Sontag. Por otra parte, los procedimientos de construcción de esa trama contribuyen al logro de una unidad dramática comprensible y significativa.

Por el Prólogo de Norma Pérez Martín nos enteramos de que ese desértico espacio patagónico, sus pueblos originarios y su cultura son profundamente conocidos por el autor.

El punto de partida es una leyenda de poco más de cien años en la que un hombre al que llamaban Cautivo, de origen y procedencia inciertos, se afinca en la caleta, aunque siempre temeroso y en actitud de fuga, razón por la que emprendía constantes viajes con “La del Pelo Largo”, reticente y esquiva como él. En una ocasión, confía al fondero Juan Salerno su situación de prófugo y que la mujer es una mestiza cautiva que rescató al escaparse; le confiesa, además, que por esa causa se siente perseguido y precisa esconder a la mujer. Al cabo de diez años, septiembre de 1915, lo encuentran muerto en su cama, con una Biblia en su mano y, en el fondo de la casa, dos cúmulos de piedra con los nombres de Eusebia, la mujer cristianizada, y de Eulogio López, hermano del fugitivo que, desde su

desgraciada infancia, había decidido ser Cayeco, con el nombre que lo identificaba, puesto por los indios captores.

El escritor considera esta leyenda “como el germen de la raza por nacer, o la definitiva identidad de los hombres de este suelo”¹ (27) y que, como toda elaboración colectiva “nace por algo y para algo” (28); de ahí la justificación de la novela. El autor ha retomado la etimología de *narratio* derivada de una raíz griega que significa “indagación”, usada por Aristóteles, por eso es que la representación verbal será la de alguien que descubre hechos sobre un trasfondo de ignorancia, incompreensión u olvido. Si pensamos, siguiendo a Ricoeur que la trama de una narración; causas, fines y azares se reúnen en una unidad temporal de una acción total y completa (Tiempo 1: 33), la trama de esta novela se acerca a la metáfora, por su dimensión configurante, de síntesis de lo heterogéneo (1: 131).

La multiplicación de los puntos de vista narrativos apunta a la finalidad de deconstruir la síntesis prevista por la filosofía de la historia. Uno de ellos es la voz de Huenec, una adolescente huérfana a cargo de sus protectores: Basilia, que la instruye en los saberes de su raza y Compen, el proveedor de alimentos que le enseña **sus palabras** y que le promete: “Un día te voy a llevar a que toques el cielo” (30). En una conversación, Compen le revela que es cristiano y que desea que Huenec también lo sea, antes de que el cacique la lleve a su toldo en reemplazo de su hija muerta. En uno de sus paseos Huenec conoce a Cayeco, ambos se sienten atraídos y él promete regresar a ese lugar tres días después. Pasado ese tiempo de honda reflexión para la joven, al ir al encuentro ansiado es encontrada por Compen, que la bautiza con el nombre de Eusebia y le regala una cruz. La nueva cristiana ve el reflejo del cielo en la superficie de una laguna, al

¹ Las citas de la novela corresponden a la edición indicada.

tocarlo, se da cuenta de que ese cielo se quiebra. Esta poética imagen anticipa su trágica vida. Eusebia siente amenazada su libertad, más aún cuando aparece Cayeco a quien Compen lo llama Eulogio y éste, al protector de Huenec, Ramón López. Cayeco, que reniega de su identidad porque se siente aborígen se lleva violentamente a Huenec que vivirá cautiva como su mujer y dejará a su muerte una hija mestiza con su mismo nombre y así también como ella, perseguida y privada de su libertad,

La voz narrativa se desplaza alternativamente a Compen –Ramón López, hermano mayor de Cayeco Eulogio López. Describe La Blanqueada, su casa paterna, sus moradores descendientes de españoles, familiares y amigos. Ellos conocen a los indios “avenidos” pero tiempo después sufrirán las consecuencias de los límites impuestos por la civilización a la barbarie o lo que se ha venido denominando “el encuentro de culturas”.

Otra de las voces narrativas es la de Cayeco, que luego del cautiverio de ambos hermanos, niños aún, se adapta a la vida tribal, a su cultura y a su lengua. Esto le permite al autor la reinvencción de un habla en que la memoria casi perdida ha mezclado el español con rasgos de su reciente aprendizaje, la lengua aborígen impuesta por sus captores y que responde a una decisión de sobrevivencia pero también da cuenta de una tensión que nunca se resuelve. Si aceptamos que todo acto de narrar implica identidad ya que en él encontramos la dimensión temporal de la experiencia humana, la voz narrativa de Cayeco da cuenta de las peripecias de su vida. Su identidad, *idem* (mismidad) entendida como inmutable, se subordina a la identidad como *ipse*, que admite el cambio que el sujeto sufre en el paso del tiempo. En Cayeco observamos la oscilación de ambas o más propiamente la confusión del *idem* y del *ipse*. Esta confusión se patentiza en el habla y en la dimensión ética de sus acciones. Al respecto, el autor

incluye vocablos de la lengua originaria de la Patagonia (tsoneca o tehuelche) y su traducción al español en relación con la consideración de usos y costumbres indígenas y de su mundo natural.

María Alicia Cavagnaro Colombo observa: “El número dos identifica esta historia de vida y muerte, amor y odio, nombre de indio y nombre paterno hispano, madre e hija, placer y dolor, dos hermanos, cielo y tierra, el fuerte y la barbarie [...]”.

La novela de García Cabot responde a un conocimiento de la historia y a la clara visión de que el destino individual está históricamente condicionado. No sólo se aparta del modelo tradicional de la novela histórica ya que hay una lectura crítica y desmitificadora del pasado y cierta desconfianza en las versiones oficiales de los hechos, según una u otra interpretación de la Conquista del Desierto. Recupera figuras o eventos marginales en su lado oscuro y silencioso. No es la recuperación de figuras históricas vencedoras sino la de hombres derrotados y la de una mujer en el cruce de etnias y culturas que nunca pudo encontrar su identidad porque la categoría de elección se diluye cuando la libertad es una utopía. Huenec, como antes su madre, no puede plantearse la pregunta: ¿Quién soy? Por lo tanto, su voz narrativa es errática porque no puede dotar de sentido a los acontecimientos aislados: “Con palabras y actos nos insertamos en el mundo humano, y esta inserción es como un segundo nacimiento”, dice Hannah Arendt (200) de ahí que Huenec parece más una sombra que una mujer: “Yo no podía ser nunca yo, por más que quisiera o lo intentara” (39). Huenec, la futura madre, cuya travesía por el desierto su hija duplicará, desea ser llamada Eusebia por Cayeco, que le niega la posibilidad de sentirse cristiana y se niega a sí mismo como tal, porque quiere sentirse indio. Cayeco entrega a Huenec al cacique de su tribu y luego la compra para hacerla su mujer; tiempo después, ella tiene un hijo

de Compen que había acudido en su rescate y había competido con su hermano para comprarla, según la usanza de las tribus. Del mismo modo, la hija de Huenec que quería sentirse Eusebia, se pregunta: “Aun sabiendo que harían de mí una india o una cristiana, no alcanzaba a comprender qué importancia podía tener para mi vida” (169). Ambas mujeres no tienen vida propia, sólo el miedo y la obediencia las identifica y ambas experimentan el cielo quebrado en sus corazones.

Quizás por eso no hay un narrador omnisciente y totalizante ya que se advierte que el autor problematiza el concepto de verdad y dinamiza en los lectores la reflexión: lo que no fue y lo que pudo haber sido. Contrariamente a las ideas de un mestizaje natural y espontáneo en nuestro país –y en un plano de significación más amplio, en América Latina– García Cabot muestra la fusión dramática de razas y cosmovisiones, fusión a veces monstruosa que da cuenta, aún hoy, de la incompletud identitaria argentina y latinoamericana. No hay en esta novela la celebración de la síntesis dialéctica de los opuestos – español e indígena – la imagen final de la novela muestra la difícil o quizás imposible coexistencia de razas y culturas.

Se advierte de este modo en *El último horizonte* una constelación de alusiones para apuntalar la construcción –o quizás la deconstrucción– de la supuesta identidad argentina, por cierto fluida en sus orígenes como en estos tiempos. De ahí parte el novelista para presentar personajes híbridos que encarnan identidades desintegradas, diferentes y peligrosas que denotan la dinámica de partes múltiples. Quizás García Cabot como Carlos Fuentes, entienda que los errores o defectos del pasado se repiten y que no es posible el mestizaje como una síntesis ingenuamente esperable. De esta novela surgirán comparaciones del pasado con el presente; de lo que quedó con lo que aún persiste; su tema permite reexperimentar las tensiones

sociales y las fuerzas históricas que envuelven las migraciones en nuestra época y que están representadas en la vida y el destino de los hombres.

El título de todo texto anticipa la idea principal subyacente en su contenido y que el lector atento prefigura y reconstruye al terminar la lectura. *El último horizonte* alude al confín: “Pura tierra de pedrejones y areniscas infecundas reseca por el sol y el crudo viento del oeste” (148) Es este el escenario de una constante espera de los niños cautivos que inútilmente desean ser liberados, la espera por las tropas de la conquista del desierto, la espera de los hermanos para recuperar a Huenec y luego a la hija que ambos creen suya; en fin, la espera del camino que conduce a la muerte. En términos del autor “Toda esa tierra se extiende hasta mucho más allá de lo que alcanzan a verla, en una continuidad inmensa; y por lo tanto, debiera dar lo mismo un lugar que otro, si no fuera que, además de las palabras, están los que las dicen, y eso suele cambiar el aspecto de las cosas” (129) Nuevamente alude a la relación de palabra y pensamiento, a la lengua como vehículo de una cosmovisión, de una cultura. Es este el escenario de la travesía de Ramón- Compen, en busca de Huenec-Eusebia, la que sería madre de su hija, y años después la fatigosa travesía con su hija. La travesía de Cayeco en su huida con Huenec, arrebatada a Compen y luego otra travesía en huida de los soldados de los fortines. Pero la más larga y dolorosa travesía es la de la mestiza que ignora por qué huye y por qué está entre la cruz y los toldos tehuelches. Nadie encuentra finalmente su identidad sólo en las lápidas de los túmulos de piedra y en la Biblia en la mano inerte de Ramón López.

El tema de esta novela encarna la predilección barroca por las contradicciones y las paradojas, la reconstrucción de un pasado por mediación de personajes que recuerdan lo vivido y por la autorreflexión autoral que la bastardilla distingue.

Dejando de lado la problemática respecto del concepto de novela histórica tradicional o nueva novela histórica o historiografía metafictional que la posmodernidad diseña, se percibe en ésta el cuestionamiento del concepto de verdad única y la consiguiente postulación de varias verdades, la marcada preferencia por figuras excéntricas, la configuración ambigua de los personajes, el énfasis puesto en la subjetividad, la violación de las limitaciones en el uso de fuentes o documentos oficiales, el respeto por la memoria colectiva traducida en leyenda, las novedosas estrategias narrativas, la ausencia de un estilo único a lo largo del relato y la remisión a una realidad histórica de un amplio período de la historia sudamericana.

Vale transcribir la opinión de Susana Botto, una lectora amiga del escritor: “Emil García Cabot nos permite viajar hacia ese último horizonte como si se tratara de ir a una tierra fuera del mundo, quizás la inexplorada tierra del yo, que cada uno de nosotros conlleva, y de la que a veces no quisiéramos ser cautivos”².

Bertha Bilbao Richter

² Susana Botto, Carta al autor (15 de julio de 2012).

RESEÑA

VICENTE BATTISTA, *El simulacro de los espejos*, Buenos Aires, Hugo Benjamin, 2024. Buenos Aires. 308 p.

La única verdad, ¿es la realidad?

Tras varios años sin publicar Vicente Battista dio a conocer a principios de 2025 *El simulacro de los espejos*, que acaba de recibir el XXI Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos. Planteada bajo la forma de novela de enigmas, pone en cuestión la realidad observada por los protagonistas.

“La única verdad es la realidad”, dice uno de los protagonistas en un momento avanzado de la novela, una frase con una fuerte carga en la historia de los discursos políticos en Argentina.

Todo comienza cuando Octavio, tal vez por decisión propia, se convierte en Escogido y, por tanto, ya está en “El Lugar”.

Quien ingresa a “El Lugar” se aísla de su pasado y de todo lo que hay Afuera. En “El Lugar” hay normas y costumbres que son inmodificables. Con un mecanismo preciso, invariable, la jornada de Octavio, como la de todos los Escogidos y las Escogidas, transcurre entre desayuno, almuerzo, merienda y cena.

Poco a poco, Octavio descubre que “El Lugar” tiene “La Sala”, en la que se sirven las comidas a la hora establecida y se levanta el servicio de modo mecánico e impersonal. En un costado de “La Sala”, “El Sitio de las Pantallas” en la que se retransmiten viejas películas y series, aunque sin

los finales, y un sector llamado “El Espacio de Reflexión”. Con solo apoyar la mano derecha en el lugar apropiado de una determinada pared, aparecen las puertas de “La Biblioteca”, “El Gimnasio” y “El Bar”, que incluye el “Salón Familias”.

En “El Lugar” transcurre una vida apacible, controlada, sin emociones extremas. Por eso, en “El Lugar” no están permitidas las caricias y los besos, aunque sí es aceptada la amistad, “en las formas en que se puede manifestar la amistad en “El Lugar”.

Cuántos son las Escogidas y los Escogidos es una intriga que acompaña a Octavio desde el primer día; además de sus nombres: parece que hay un Escogido y una Escogida por cada letra del abecedario; así es que Octavio trata con Braulio y con Carmelo y, en especial, con Artemio, que es quien tiene contacto permanente con la Administración. Entre las Escogidas, Octavio conoce a la señora Adela, la señorita Basilia y Célica. Hay muchas cosas que no son taxativas, al menos para el narrador que se supone omnisciente, pero que pronto nos advierte que “no conoce todo” acerca de lo que nos cuenta.

En la relación con Escogidas y Escogidos, Octavio cree recuperar rasgos y gestos de personas que conoció en el Afuera, e incluso que amó, como es el caso de Clementina, cuya figura cree reconocer en la de la Escogida Célica.

La novela contiene múltiples guiños hacia la tradición cultural de Occidente. Así, en uno de los debates en “La Tertulia”, en este caso acerca de liderazgo, Carmelo pone como ejemplo de líder a Claudio I, Tiberio Claudio César Augusto Germánico, emperador de Roma entre los años 41 y 54. Todo un alarde de erudición por parte de Carmelo (y del autor, por

supuesto), pero Braulio nos sorprende inmediatamente al citar el nombre de Muirchertach, rey de Dublín, sin dar más detalles.

Hay también guiños a la propia literatura argentina: “con el número dos nace la pena” se dice en el capítulo 20, apelando a una línea del poema “Del amor navegante”, de Leopoldo Marechal. La inclusión de los cuatrillizos Malerba, “que hablaban en su lengua, tal vez eslava o acaso ucraniana”, siempre juntos en escena, “incluido el menor”, así como Braulio y Carmelo, en permanente confrontación de ideas en una suerte de coro al modo clásico, tienen reminiscencias de cierto clima narrativo de Marechal.

El Prólogo de Salvador Gargiulo nos da algunas pistas.

En suma, *El simulacro de los espejos* es una novela de enigmas dispuesta al modo de un campo minado, cuyo poder letal crece a medida que avanzamos.

A lo largo de treinta y ocho capítulos, Vicente Battista pasa revista a sentimientos, emociones y percepciones de la realidad, según son vistos en “El Lugar”, y nos propone así reflexionar acerca de la tal realidad y de sus límites.

Eduardo Cormick

RESEÑA

CRISTINA PIZARRO, *Y en el principio fue la búsqueda. Diario de una Adolescente*, Buenos Aires, Ediciones Léeme un cuento, 2025

Quisiera comenzar refiriéndome a la portada, elemento que forma parte del paratexto. Se trata de una ilustración en tinta china sobre cartulina obra de Margaret Collazo, imagen que comparte la misma fuerza sugerente que caracteriza a las demás obras de la artista que anteceden cada capítulo. Así es como la búsqueda introspectiva puede traducirse también en armonía de matices y contrastes.

Los cuestionamientos llevan a una incesante búsqueda identitaria. El tiempo, como un prisma polifacético, adquiere en este diario múltiples significantes: infancia, despertar, transformación. “En el principio fue la búsqueda” es, ante todo, el testimonio de una joven que se piensa y se siente a sí misma a través de la palabra. Y la palabra –esa gran dueña de los días de quienes la cultivamos– ha sido en Cristina una fuerza transformadora: generadora de paz o de inquietud, modeladora de su espíritu y, quizá de su personalidad actual.

El diario de una adolescente no es un simple registro de vivencias: es un espacio de autoconocimiento, un laboratorio del yo. Cada página guarda el temblor de una conciencia en crecimiento, la tentativa de definirse frente al mundo. Escribir, aquí, es pensarse; es un acto de afirmación frente al silencio, un modo de existir en la palabra.

Leer este diario implica, en mi caso particular, una emoción distinta. No soy una lectora distante: he sido testigo de muchos de los días que lo habitan. Nuestra amistad, nacida en la infancia, atraviesa la lectura como

una corriente silenciosa. En cada frase reconozco no sólo la voz de la autora, sino también el eco de un tiempo compartido. Me permite reencontrarme con aquella niña que fui, con la adolescente que buscaba — como ella— un sentido en lo que aún no tenía nombre. Por eso mi lectura está comprometida, entretejida con la memoria y el cariño.

Las tres partes que componen el libro —*Mi alma era azul* (1962/1965), *Me pregunto* (1966/67) y *Devenir entre la magia* (1969/1974)— conforman un itinerario espiritual, una suerte de mapa del alma que madura en la escritura. En 'Mi alma era azul', el tono inicial vibra con inocencia y asombro. La autora mira el mundo desde la pureza de los trece años, cuando la vida es todavía promesa y sueño. El azul, color simbólico por excelencia, representa el ideal, la serenidad, la profundidad del alma. Pero en su tono se percibe también la nostalgia de lo que inevitablemente cambia.

Allí aparece un poema que condensa toda su expectativa vital, *Vida soñada*, donde escribe: “Yo te espero, vida, pero ven muy bella, ven como te sueño, vestida de azul.” Ese verso no es sólo una imagen poética: es un manifiesto interior. La vida se presenta como promesa; el azul, como emblema de lo espiritual, del deseo de plenitud y del impulso por alcanzar lo bello como lo describe Goethe en su ‘Tratado sobre la simbología del azul’. Se vislumbra una fe luminosa, un anhelo de armonía con el mundo, un alma abierta al misterio. Esa primera parte es el amanecer: es el alma en su despertar, el comienzo de la búsqueda.

La segunda parte, *Me pregunto*, marca el surgimiento de la reflexión. Ya no basta con soñar la vida; ahora se trata de entenderla. La voz poética se vuelve introspectiva, más grave, más consciente de su soledad. En el poema *Llorar*, Cristina escribe: “Llorar por algo, algo que exista.¿ Existo

yo?, algo que sea. ¿Soy yo?, algo ¿qué es?. ¿Por qué tantas veces nos preguntamos cosas y tantas veces no sabemos contestarnos?”. Estas preguntas retóricas anticipan el tono existencial. La autora se enfrenta al enigma del ser, a la fragilidad de las certezas, a la necesidad de conocerse. La escritura se convierte, entonces, en una herramienta de búsqueda interior, un modo de nombrar lo que duele o lo que asombra.

La tercera parte, *Devenir entre la magia*, representa el punto de madurez. Es el espacio del cambio, del reconocimiento de que la vida es movimiento constante. El verbo devenir implica tránsito, metamorfosis; y “entre la magia” señala la coexistencia entre la razón y el misterio, entre la lucidez y la fe poética. En una prosa poética plena de musicalidad, la imagen y la intensidad se destacan en *Mi alma* (1969), la autora confiesa: “Mi espíritu loco ansía la paz, la paz que llega sólo con el amor. ¿Pero el amor existe? Yo no lo sé. Mis sueños se evaden, mi ilusión se escapa tras absurdas y ridículas banalidades.” Aquí la búsqueda se vuelve más compleja: ya no se trata de esperar, sino de entender, de aceptar la contradicción entre lo que se anhela y lo que la realidad concede. Esa madurez se consolida en el poema *Fin de año* (1970), donde escribe: “Muchas cosas han pasado. Me siento mujer, segura, pero ya abatida y muy sola. No sola en cariño ni en compañía, pero sí en comprensión.” La voz poética asume su crecimiento, con la dignidad de quien ha conocido el amor y la distancia interior que impone la conciencia. Aquí la adolescencia concluye, pero la escritura continúa siendo el puente hacia la plenitud.

En el principio fue la búsqueda traza el mapa de una generación forjada entre ideales y contradicciones. Cristina deja constancia de una sensibilidad que trasciende el tiempo: la de toda persona que, en la adolescencia, busca un sentido a su existir. Su diario, sin proponérselo, alcanza una dimensión universal: en cada palabra, el lector puede

reencontrar su propio tránsito, sus dudas, sus pérdidas, sus primeras luces de comprensión. La escritura es, para ella, un acto de amor, una manera de poner orden en el misterio; no sólo documenta los años de adolescencia; revela también la potencia de la palabra como fuerza creadora.

Cristina escribe para entender, para ordenar el caos, para inventar su propia forma de estar en el mundo. Y en ese gesto –tan íntimo como universal– su diario se convierte en espejo y promesa: el testimonio de *cómo el alma se descubre y se transforma*.

En las páginas reconocí no sólo la voz de la autora, sino también parte de la mía. Le agradezco profundamente haberme permitido compartir con ella -y con ustedes- las resonancias que dejó en mí esta lectura entrañable y reveladora.

En el principio fue la búsqueda. Diario de una adolescente, es para mí, mucho más que un diario: es un espejo donde el afecto y la palabra se abrazan con la memoria.

Graciela Bucci

