



## **INDICE**

### **CRONICA**

Fárragos finalmente: la vida afuera – Daniela Alcivar Bellolio

### **ENSAYO**

Celeste Najt: cartografía propia - Victoria Coccaro

### **RESENHA**

Tierra afuera, siglo adentro, narrativa boliviana - Cristina Fangmann

### **POESÍA**

Poemas de Grace Nichols (Presentación y traducción Azucena Galettini)

- La imagen que ilustra este número de salagramo es de Celeste Najt. La artista y fotógrafa profesional nació en Buenos Aires. Ha realizado un gran número de muestras individuales en Argentina, USA, Alemania, UK, Suecia, Holanda, Noruega y Finlandia.

# **CRONICA**

## **Fárragos finalmente: La vida afuera**

**Daniela Alcivar Bellolio**

En casa de mi familia no había muchos libros, ni la costumbre de leer. Mi abuelo materno había sido un escritor bastante reconocido en Guayaquil e incluso en el país. Se llamó Walter Bellolio, yo no lo llegué a conocer. En 1974 fue a España a publicar el libro que lo consagraría, y ahí lo atropelló un carro y lo mató. Cuando yo era niña, el nombre de sus libros o el reconocimiento del que disfrutaba en los círculos culturales ecuatorianos no era el tipo de noticias que me llegaba acerca de esa figura lejana, y de su gran biblioteca tampoco me tocó nada: el destino de esos libros valiosos me es desconocido.

Así que cuando yo era niña lo que había, en cualquiera de las casas que habitaba parcialmente (las de mis tíos, la de mis abuelos paternos, la que lográramos habitar con mi madre y hermana) era televisión nacional, tedio vespertino y alguna sensación persistente de peligro o incertidumbre. Recuerdo esa época ambigua, la de mi infancia, con menos cariño que la mayor parte de las personas, que reservan su nostalgia para esos tiempos en que todo lo suponen feliz y ajeno a los conflictos que traen edades posteriores. Es una mezcla de circunstancias adversas lo que alcanzo a evocar, que al no haber sido directamente trágicas ni excepcionales, le quitan de entrada su valor moral a lo que podría ser relatado como una historia más o menos heroica de superación de obstáculos, y me dejan indecisa sobre si vale la pena entrar o no en más detalles. Pero también recuerdo, y vívidamente, que en algunas tardes calurosas en que todos dormían la siesta en casa de mis abuelos paternos, yo, que detestaba y temía esa quietud, me sentaba en alguno de los canteros del patio de cemento de mis abuelos que daba a la calle a comer las golosinas que me había guardado desde el mediodía. Esos canteros siempre estaban llenos de flores que mi abuelo plantaba con mucha dedicación, con mano cuidadosa y hábil; recuerdo las flores: eran grandes, blancas y con el centro que se amarillaba, y su textura era como cauchosa. No sé nada de plantas, así que no

sé el nombre verdadero de esas flores, aunque recordándolas se me viene a la mente una palabra: cardos. Pero no eran cardos las flores que mi abuelo plantaba en su patio delantero. Me sentaba en los canteros, con calor y a la sombra, a mirar el sol que pegaba sobre el frente de la casa vecina, amarillo tostado como es el sol en Guayaquil cuando el cielo está despejado por la tarde. La casa de mis abuelos quedaba en el barrio Urdesa central, que en esa época (hace muchísimos años que no paso por ahí) era tranquilo, plano, deshabitado de peatones a esa hora; pasaba cada tanto el heladero haciendo sonar las campanas de su triciclo, y el verdulero también, aunque en esto no sé si me confundo, porque quizás él sólo pasaba los fines de semana anunciando con su grito aflautado y proyectado con la potencia de un tenor las verduras que vendía. Lo hacía todo con sigilo, porque mi abuela se enojaba si alguno decidía desobedecer el mandato de hacer la siesta; esperaba un buen rato, hasta que hubieran cesado todos los sonidos preparatorios al sueño, las cortinas que se corrían, las persianas de vidrio y el sonido giratorio del dispositivo que las inclinaba hasta cerrarlas, el encendido del aire acondicionado, la puerta que se cerraba. Salía entonces, tan silenciosamente como podía, sorteando los peligros de las dos puertas que se interponían entre el patio y yo (y que siempre sonaban). Y ahí me distraía con mis golosinas, que eran siempre las mismas, un chupete rojo y unos caramelos masticables de varios sabores, que en ese tiempo se llamaban “Chispas” —hoy ya tradujeron el nombre al inglés—. Como hacen muchos niños, comía las chispas en orden, es decir que primero comía los colores que menos me gustaban y terminaba, con pena, comiendo los rojos. Siempre los dulces eran insuficientes con respecto al tiempo que duraba la siesta, ese tiempo que yo sentía como exterior al de la cotidianidad, y que terminaba con la llegada de alguna de mis tías, que traía la vida de vuelta, que agitaba un poco lo visible antes de que llegara el momento de su sueño definitivo. Durante esas horas muertas de la tarde, en que, de aburrida, veía todas las variaciones de la luz solar sobre la pared del frente, creo que yo intuía la llegada de ese sueño definitivo, y quizá lo esperaba, quieta con mis golosinas sobre el cantero, sola y con la mirada perdida en lo que frente a mí se fragmentaba en destellos de luz, en resplandor a través de los pétalos blancos y amarillos y protegida por la penumbra que proyectaba la casa de mis abuelos.

Puedo decir que fue un tiempo turbio, del que no me quedan más que retazos de conciencia, como listones de color intenso en medio de una bruma que no es en verdad tan densa como para impedir del todo la mirada, pero sí lo suficiente como para permitir que esas

siluetas que siguen rondando mi cabeza ganen algo de especificidad y dejen de ser sólo espectros. De algún modo extraño, sin embargo, esas imágenes que son puro color y textura, tal vez un movimiento en medio de una quietud de siesta, presionan cada vez con mayor potencia, hoy, muchas zonas de mi deseo de escribir. Como si, aun sabiendo que tras esas imágenes no hay secreto a develar, que no hay nada más allí, quisiera hurgar el espacio de la memoria; no interpretarlo, ni siquiera resignificarlo: simplemente removerlo para que cambie mínimamente de forma, como una variación cuya novedad no encerrara beneficio alguno, sólo un tenue e inocuo cambio de aspecto. Removerlo para volver a observar el trabajo incansable del olvido, “ese mecanismo silencioso y aniquilador que la memoria olvida para creerse una representación del pasado”, en palabras de Giordano[1].

Las circunstancias han hecho que esos años de inestabilidad parezcan convenientemente lejanos. Pero, como el pasado no deja de ocurrir, como aparece con cada paso y de modos ajenos a la lógica, irrumpiendo en el relato conveniente y sin fallas que comúnmente deseamos hacer de nuestra propia vida, ahora, para iniciar este ensayo, he vuelto —de nuevo— a las imágenes tibias de mi niñez en Guayaquil, dando este rodeo, que no logro explicarme del todo, sólo para recordar que no creo haber tocado un solo libro durante los primeros diez años de mi vida, ni que nadie me haya leído uno, ni que en la escuela me hayan enseñado que hay algo —una actividad, una costumbre, una profesión o un deseo— que consiste en leer más allá de las clases tediosas en que se suele enseñar a los niños que su mamá los mimó y los ama.

Mi primera migración en serio se me pasó sin que me diera cuenta. Fue cuando tenía nueve años y nos fuimos a vivir a Quito mi mamá, mi hermana y yo. Es curioso que un viaje tan trascendental en mi vida (me considero quiteña de un modo particular y ambiguo, aunque muy intenso, debido a mi desconfianza y rechazo hacia toda moralidad relativa a la pertenencia territorial, regional o patriótica de cualquier índole), haya pasado tan desapercibido de mi mapa emocional y cognitivo: no logro recordar ese punto de inflexión. De la trashumancia urbana y siempre al borde de lo miserable en Guayaquil pasamos, sin que pueda evocar la transición, a vivir en una hermosa casa que aún recuerdo: en el valle de San Rafael, frente a un río estrecho, con paredes de vidrio que mostraban un paisaje verde y azulísimo, con jardín, con escaleras alfombradas de rojo. Frente a ese paisaje nuevo creo recordar algunos raptos tempranos de contemplación; el cambio de geografía produjo un

cambio en mi modo de ver, o mi mirada empezó a hacerse cargo de sí misma con la presencia calma de esas montañas verdes y lejanas, del río estrecho y gris que corría abajo, dividiendo los caseríos, la amplitud del valle y los empedrados que debía recorrer en bicicleta para llegar a cualquier parque o casa vecina. No tenía idea de qué me llamaba la atención y por supuesto que mis reflexiones, de haber existido, no se pretendían literarias, porque era demasiado joven y porque yo no tenía idea de qué cosa era la literatura. Mi arrobamiento ante ciertos paisajes, que no ha hecho más que intensificarse con los años, era sencillamente una disposición del espíritu o del temperamento, en ocasiones objeto de burla por parte de algunos cercanos (y cómo culparlos), y recién ahora he empezado a procurar, a sabiendas de la inutilidad de ese intento y de la afasia que sufren las palabras con respecto a la experiencia, escribir sobre eso. Como lo ha precisado Maurice Blanchot, hago este intento como un gesto cuyo fracaso le es inherente: “el medio que utiliza [el escritor] para recordarse a sí mismo es, cosa extraña, el elemento mismo del olvido: escribir”[2].

\*\*\*

Me he inclinado últimamente por pensar que es la amplitud de ciertos paisajes lo que me llama la atención. Una montaña cercana tiene menos efecto en mi sensibilidad que una que veo de lejos, intervenida por esa bruma que tiñe las cosas a la distancia. Por eso nada me conmueve más que observar los astros. En dos ocasiones he podido echarme a mirarlos desde una locación privilegiada. La primera fue hace varios años en Chivilcoy, que es un pueblito en medio de la planicie exasperada de la provincia de Buenos Aires, en una hacienda a la que habíamos ido en grupo para filmar un cortometraje. Fue la primera vez que vi las estrellas brillar contra un cielo tan negro, y la primera vez que me encontré reflexionando sobre la perplejidad que me invadía ante un paisaje que, me di cuenta entonces, no comprendía.

La segunda vez fue hace poco. Fui con dos entrañables amigos a Caburga, un pequeñísimo pueblo en el sur de Chile, donde pasamos cerca de dos semanas. Habitamos, formando o reforzando —o viendo extinguirse— una comunidad frágil, incompleta siempre, la que integran los amigos a quienes los une un lazo que se sabe temporal, y por eso más intenso mientras persiste; habitamos, decía, una casa con chimenea frente a un gran lago. No hay allí más que araucarias, pinos, agua y enormes piedras que forman las montañas.

También pájaros y algunos perros lejanos. Cuando llegamos y nos ocupábamos en ordenar algunas cosas, elegir habitaciones o preparar algo de comer, aún el sol estaba alto. Destellaba contra las ondas mínimas del lago, que estaba como descompuesto en fulguraciones. Más tarde, en el crepúsculo de ese mismo día, dos de nosotros bajamos a la orilla, nos subimos a un barquito pequeño y remamos sin apuros hacia el centro del lago. Íbamos interpelados por el silencio, y como hacemos por compulsión o costumbre de mermar lo que aparece como pleno, hablábamos de cualquier cosa para disimular el murmullo inmenso de todo lo que nos rodeaba. Cuando dejamos de remar vi hacia el cielo, que estaba a punto de ponerse negro.

(En una época mi gata Julia estuvo muy enferma. Sufría de muchos dolores y ningún veterinario sabía bien qué hacer. Sin embargo, ella sabía administrar bien los intervalos en que no sufría demasiado; subía a la terraza y pasaba largas horas mirando el cielo, acostada sobre un muro ancho. Una noche —recuerdo que estaba llegando la primavera a Buenos Aires, y el cielo no era negro sino más bien como morado, y a ninguna hora ya se oscurece más que eso en esa época del año (ahora, mientras escribo esto, pesa el invierno en la ciudad, y como decía Ángel, ese personaje de la novela Cicatrices de Saer, hay esa “porquería de luz de junio, mala, entrando por la vidriera”)—, una fiesta entre amigos estaba teniendo lugar abajo, en mi casa, y yo necesité separarme del grupo porque una inquietud se agitaba en mi pecho con fuerza. Así que subí a la terraza y me senté al lado de Julia, que miraba tranquila el cielo, y la seguí yo en el gesto: entonces algo que había venido aproximándose durante meses, lo que sentí agitarse todo el tiempo esa tarde, llegó. Fugaz, inasible, total: un terror a la muerte se abalanzó por mi garganta hasta detrás de mis ojos, enorme, infinito como el cielo que estaba mirando, ineludible. Entonces lloré, por miedo a que se me muera la gata, a que los años pasen tan rápido que de pronto yo misma me encuentre esperando la muerte, a la muerte del mundo, de mi madre, de todo lo conocido. Todo esto pero simultáneo, como decir un aleph pero sin sabiduría de ningún tipo, sólo lleno de fin. Lloré largamente mientras Julia seguía en su contemplación tranquila y mientras la música sonaba abajo.)

Cuando levanté la mirada en ese crepúsculo desde el lago Caburga, sentí una oleada interior similar a la que acabo de relatar, pero esta vez no fue de miedo sino de algo menos explicable, más pacífico, pero igualmente totalizador. Las estrellas se multiplicaban sin fin en esa extensión impersonal e indiferenciada. Me dejaba estupefacta una inmensidad tan inabarcable. De algún modo lateral, ajeno a las palabras y más aun a ningún afán teorizador,

recordaba en la contemplación silenciosa de ese firmamento infinito, las consideraciones que elaboró Giorgio Agamben en su ensayo *Lo contemporáneo*. En ese momento no pude haber recordado las palabras exactas del teórico italiano, sino apenas una imagen, la de la luz de las estrellas viajando por años y manifestándose tardíamente ante los ojos de los terrestres. Esa luz que llega sólo a condición de haber muerto en su origen: que existe en el firmamento como prueba de su propia ausencia. Más tarde, volví a las palabras de Agamben:

En el universo en expansión las galaxias más remotas se alejan de nosotros a una velocidad tan alta que su luz no puede llegarnos. Lo que percibimos como la oscuridad del cielo es esa luz que viaja velocísima hacia nosotros y que no obstante no puede alcanzarnos, porque las galaxias de las que proviene se alejan a una velocidad superior a la de la luz. Percibir en la oscuridad del presente esa luz que trata de alcanzarnos y no puede: eso significa ser contemporáneos. Por eso los contemporáneos son raros; y por eso ser contemporáneos es, ante todo, una cuestión de coraje: porque significa ser capaces, no sólo de mantener la mirada fija en la oscuridad de la época, sino también de percibir en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se nos aleja infinitamente. Es decir, una vez más: llegar puntuales a una cita a la que sólo es posible faltar[3].

Quizá sea una actividad inherente a toda conciencia —y más aún para aquellos lectores que, como yo, se sienten conmovidos de modo singular por cierta teoría—, el ejecutar una operación como esta que estoy ensayando ahora: el narrarse a sí mismos historias que vayan agregando sentido a lo que en principio es sin sentido, lo que tiene el poder de dejarnos en silencio. La cuestión es que en ese anochecer del sur chileno, flotando en medio de un lago, rodeados de una negrura creciente de intensidades variables (después de unos minutos empezaban a distinguirse las copas lejanas de los pinos contra el cielo, en la orilla contraria, las áreas más claras de arena en la playa, incluso ciertos destellos en el agua provocados por las estrellas más grandes, fragmentados por la agitación discreta del agua), el espacio que se presentaba así, inconmensurable y oscuro, poblado de entes brillantes que se esparcen de modo caprichoso para ofrecer una luz que ya no existe, atravesado por esa bruma que es una parte del espiral de la Vía Láctea y que yo nunca había visto antes, me hizo



callar de un modo que excede el simple acto de no emitir palabras. Una certeza de desaparición próxima de todo lo visible, la evidencia de un modo de ser ambiguo en todo lo existente y en mí misma traídos a primer plano por el paisaje sideral, se mezclaba con la alegría intempestiva de estar ahí: éramos dos presencias mínimas en la inmensidad del universo, tan humildes como pueden ser dos concentraciones pasajeras hechas de sangre y conciencia, algo así como una brizna de arena en un océano interminable, y sin embargo ahí estábamos, y escuchábamos el rumor del lago y de las hojas que se agitaban lejos, y nuestros cuerpos aún eran capaces de estremecerse con el frío del lago e incluso, en medio de una inmensidad así, mi conmoción ante lo que veía produjo una nueva distribución de lo existente, tan modesta que es invisible, tan intensa que existió pese a todo.

Persistía también la certeza, dolorosa y determinante, de que ese silencio que condujo la aparición de la imagen sideral estaba por terminar, y que aquella epifanía estaba condenada a tratar de ser en adelante explicada con palabras, y que se perdería así su carácter verdadero; que se iría, como se va toda experiencia, llevada por el flujo indetenible del acontecer.

\*\*\*

No puedo decir que me considere una viajera. He viajado algo, menos que la mayoría de mis conocidos, y siempre ante planes de viaje me encuentro a mí misma en actitud reticente y a veces me angustio: los planes de viajar me generan algo así como una sospecha que trato por todos los medios de disimular. Asimismo, una vez en tierra extranjera, me cuesta congeniar intereses con los compañeros de travesía; aborrezco las largas jornadas consistentes en correr de un lugar de interés al siguiente, los tours me ponen mal, los guías turísticos me irritan, y para emocionarme en un paraje nuevo lo que me hace falta dista mucho de un monumento o incluso una hermosa construcción antigua. No soy, me parece, una buena turista. Tampoco creo en las virtudes morales que muchos asocian con el viaje: no me consta que viajar haga mejores, más abiertas o más solidarias a las personas, ni estoy tan segura de que entre uno más conozca el mundo más perspectiva sobre la vida adquiera. Las emociones que me genera volver a Quito por octava o novena vez desde que vivo en Buenos Aires tienen más alcance en mí que viajar al otro lado del mundo... no por falta de curiosidad ni por desdén autosuficiente, mucho menos por nacionalismo (del que carezco absolutamente): se trata más

bien de una relación sentimental intensa con ciertos espacios que, de tan recorridos, de tan conocidos, me ofrecen una extrañeza singular y me permiten entablar un diálogo con otras versiones de mí que parecen estar rondando, como espectros, lugares recorridos desde hace muchos años, un diálogo íntimo y silencioso con el recuerdo y con los afectos. Por eso, quizá, no sea contradictorio decir que la geografía tiene un enorme poder sobre ese constructo heterogéneo que considero mi vida (cualquier vida), pero que viajar me resulta secundario y hasta prescindible.

Lo primero que leí, ya en Quito, a los once o doce años, fueron unos tomos de la historieta Mafalda que aparecieron en casa un día, no sé bien de dónde. Me senté en el escritorio donde hacía mis deberes escolares y leí de un tirón cinco o seis de esos tomos. De esa primera experiencia de lectura (o de esa primera lectura que se me presenta como experiencia consciente de lectura), recuerdo únicamente mi propia risa desenfrenada, exagerada quizá con respecto a lo que me la provocaba (a decir de mi madre, una risa de “niña loca”) y mi fascinación por la ciudad que allí estaba representada. Se me hacía increíble que en un lugar del mundo existiera realmente un día en que empieza la primavera y, adherida con convicción a un estricto pacto realista que había hecho con lo que tenía entre las manos, las plazas, las veredas, los almacenes y los departamentos dibujados por Quino se convirtieron en imágenes obsesivas para mí. No conté, pero sé que leí esas historietas al menos unas veinte veces en ese año; de hecho, fue todo lo que leí durante algún tiempo. No sabía bien qué era Buenos Aires, ni dónde quedaba, ni si estaba lejos o cerca, lo que yo entendía por Buenos Aires empezaba y terminaba en lo que me mostraban las historietas de Mafalda. Así, mi relación con la ciudad que veinte años después habito, se forjó durante mucho tiempo sobre la base de un conocimiento que no tuvo nada que ver con el viaje: una experiencia de lectura fue el inicio de mi vida en Buenos Aires.

En la medida en que todo viaje tiene como referencia domesticadora al oikos, la diferencia se juega en términos de mutación del hogar que se abandonó y de la capacidad de reconocimiento entre este y el viajante. Según la teoría más clásica sobre el viaje, ciertos valores y pares significativos están puestos en juego: pérdida/ganancia, partida/retorno, tiempo/espacio, etc. Estas valoraciones son útiles en la medida en que establecen núcleos de sentido polarizados, en cierta medida didácticos, que entregan un punto de partida desde el cual leer la propia experiencia. Desde el punto de vista metodológico, me ocurre con estas

nociones lo mismo que me ocurría cuando, mientras estudiaba cine, algún profesor nos mandaba a filmar un cortometraje bajo alguna consigna[4]. Esas consignas —que en principio acotaban enormemente las posibilidades de creación—, para mí tenían un efecto proliferante: jugar con un mandato se me hacía más divertido que tener en mis manos toda la materia del mundo. Estos conceptos, enunciados de este modo tan clasificatorio, que en principio fijan con autoritarismo lo que es inasible e inarticulable, me resultan motivantes en la medida en que, por movimientos mínimos de desvío o por un gesto pertinaz de merodeador con respecto a su estatismo, empiezan a descomponerse, a mostrar sus intersticios, para dejar aparecer lo que estaban ocultando, la naturaleza ambigua de todo movimiento. Una de las certezas que me quedan aún es, irónicamente, que todo lo que se nos presenta liso y sin fallas, macizo, ajeno a los conflictos, bulle secretamente de incertidumbres y de ambigüedad. Que si hay algo demasiado dicho, es que está sobrevolado por núcleos de caos y dispersión que amenazan con destruir todo orden vigente, y que de ese peligro surgen, como bastiones de defensa, la autoafirmación y sus histerias proclamatorias[5].

Cuando vine a vivir a Buenos Aires, uno de los últimos días de febrero de 2005, el par hogar/extranjero no se prestaba a confusión. Dejé Quito sin saber bien por qué ni para qué, ni si era buena idea hacerlo. Mi carrera en la academia literaria la he recorrido siempre de un modo errático e improvisado, aunque desde lejos parezca lo contrario, con lo cual quiero decir que no vine a Buenos Aires con un propósito académico estricto. Por el contrario, estudiar era la forma de poder vivir en otra parte, en ese locus imaginario que para mí era (y en alguna medida sigue siendo) Buenos Aires. Esto era todo lo nuevo, y Quito era mi ciudad: para mí eso estaba tan claro y asumido de modo a tal punto acrítico, que un año después, cuando volví a Ecuador de visita, inició un proceso que no se ha detenido y que antes nunca había experimentado.

Quito era mi ciudad: sin darme cuenta, había caído en la superstición de que los espacios son algo, es decir que tienen una esencia inmutable, algo que los hace ser lo que son y que, asimismo, impide que cambien. Ese era mi más grande deseo: el de encontrar a Quito tal como lo había dejado. Que el tiempo no hubiera hecho su trabajo lento pero implacable en nada de lo que me era conocido. Mientras escribo esto, me parece entender que esa convicción de identidad de la ciudad que dejé y a la que un año después volvía, ocultaba un miedo inconfesado a que todo hubiera cambiado.

Pero como diría el crítico Alberto Giordano en sus charlas con alumnos y dirigidos (entre los que me cuento), todo lo que es, es ambiguo: ni todo había cambiado, ni nada seguía igual. Desde entonces lo que marca mi relación con Quito se escapa de lo articulable; una vez abolida la esperanza de que Quito fuera algo, cualquier cosa, y que en tal virtud permaneciera inmutable en mi ausencia, cada regreso ha ejecutado diversas torsiones sobre el par hogar/extranjero que al principio estaba tan claro en mi mente. Encontré, en esa primera visita, una resistencia del espacio a mis recorridos que no ha cedido; como si la ciudad, que dejé como espacio diáfano y propio, hubiera sufrido una inclinación mínima, una metamorfosis discreta que, sin embargo, lo trastornaba todo. Que lo trastorna todo. Y entonces Quito dejó de serme propia; mi relación con Quito ya no pudo volver a ser fluida y cristalina, y pasó a ser otra cosa: la conversación con ese espacio se dispersó sin fin, se hizo íntima.

José Luis Pardo ha pensado la intimidad en términos muy distintos a los que buscan reducirla a una gradualidad más intensa de lo privado. Contrariamente a la idea más difundida de la intimidad, que asume que lo íntimo es lo que resguardamos en lo más profundo, lo incomunicable que se esconde como un tesoro, Pardo sostiene que “la intimidad aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir. La intimidad no está hecha de sonidos sino de silencios, no tenemos intimidad por lo que decimos sino por lo que callamos, ya que la intimidad es lo que callamos cuando hablamos”[6]. En este sentido, el medio ideal para la aparición de algo íntimo es la conversación, la relación, la comunidad. Pero, en esa comunidad, es lo que no se llega a decir, lo que queda flotando entre las palabras, o detrás de ellas, presionándolas, ese silencio que, como la mirada con respecto a la oscuridad de la que habla Agamben, se debe sostener con la voz, para que las certezas del lenguaje se dejen aún perturbar por la potencia de lo no dicho que aparece y se sustrae en un mismo movimiento. Si la intimidad es la inclinación a decir de Pardo, y no la inclinación hacia algo sino la inclinación en tanto disposición a inclinarse, tendencia al desequilibrio y goce de lo que está todo el tiempo por precipitarse hacia sus consecuencias, Quito empezó a ser para mí el escenario vivo de todas mis inclinaciones, el afuera que, paradójicamente, tenía que recorrer después de haber partido:

Para relacionarse consigo misma en todas sus operaciones, la cosa pensante debe separarse de la pura puntualidad. Debe extenderse. Al extenderse, se desvía de sí —no se divide verdaderamente, no se corta, sino que se desvía. De este desvío, debe regresar, volver a ‘sí misma’. Pero esta vuelta pasa por un afuera. Solamente allí ella podrá constituirse en ‘adentro’ y en egoidad. El ‘adentro’, desde el comienzo, está formado por el desvío-afuera, es propiamente abierto desde afuera[7].

Pero no sólo escenario. Al modo de Nancy en este fragmento, o pensando en la noción de afuera de Foucault,[8] Quito como espacio devino extensión viva, ajena a la conciencia, que enrarece las certezas y los saberes que me permiten articular un relato de mi vida fuera de mi país. Y yo empecé a experimentar una extraña erosión de las clasificaciones que había elaborado para entender mi estadía en Buenos Aires y mi relación con Quito; yo también me extendí en esa vuelta. Creo que el hecho de haber empezado a escribir un libro de cuentos en que me permito volver obsesivamente a Quito, a recorrer sus calles y conversar de nuevo con amigos que ya no están más, con viejos amores, con espacios que han cambiado tanto que ya no son reconocibles o que fueron abolidos por el tiempo, el hecho de haber vuelto a explorar una zona tan poco hospitalaria como mi infancia en Guayaquil, es algo que se hizo posible en la distancia: no por ningún enriquecimiento vital o cultural, ni por alguna nueva perspectiva ganada, sino porque la vuelta —el recomienzo— disipó los saberes —enteramente ficticios, por otra parte— que yo creía tener acerca de mi existencia entre dos espacios.

Los saberes devinieron rumor, y no he querido desde entonces que el rumor mute en palabra. O, para ser más precisa, no he querido que la palabra vuelva a olvidar que vive como rumor y no como representación: esa es mi experiencia del espacio que habito y del que tengo lejos.

Hace diez años que vuelvo a y parto de Quito. Qué tan ingenua y potente puede ser la imaginación cuando se empecina en reconstruir un locus que pretende puramente placentero, es algo que descubro cada vez que recuerdo, por ejemplo, los años de inconsecuencia en la casa de la parte trasera del Ajicero, esa fonda para borrachos custodiada con celo por la abuela de mi amigo Santiago, y que para nosotros, grupo de amigos de la universidad, hace bastante más de una década, fue fuente inagotable de cerveza y el espacio idóneo para la

experimentación de nuestros propios límites, de nuestros deseos y de nuestra inclinación a la alegría; para el despliegue, encantador por espontáneo, y por efímero, de una comunidad que, ciertas tardes inocentes y étlicas, llegó a creer en su propia perpetuidad. De muchos de los espacios que dejé como si dejara un miembro de mi cuerpo quedan restos indiferentes a su propia historia, paredes pintadas de blanco donde brotaban versos dedicados, pedazos de botellas incrustadas, dibujos hechos sin destreza, testimonios de caídas. Ni siquiera hemos vuelto alguna vez por curiosidad o la más vulgar nostalgia —sigo hablando en plural, a tal punto esos años estuvieron marcados por la euforia de sentir que nos constituía la colectividad singular que formábamos—. Y sin embargo persiste un fondo de experiencia en los espacios que se han perdido. Ese fondo de experiencia no es patrimonio de ninguno de los que lo fuimos constituyendo con los años, existe como las piedras que forman las montañas, está hecho de mil modulaciones impersonales de la materia y la experiencia, “todas las sutiles simpatías del alma innumerable, del odio más amargo al amor más apasionado”[9].

Me refiero a años entre la adolescencia y la adultez, y los recuerdo con más complacencia que nostalgia, como si la alegría de no haberme privado de tan placentera cuota de despojo juvenil fuera contraria y excluyera a cualquier empalagoso lloriqueo por los tiempos idos. Especialmente porque la materia de la que está hecho ese tiempo tiene la calidad del instante que vuelve; y en tanto instante, dice Nietzsche, “es un milagro”, “aparece en un parpadear, en el próximo desaparece, antes una nada, después una nada, sin embargo retorna como un fantasma para estorbar la tranquilidad de un instante venidero”[10].

\*\*\*

Buenos Aires cambió su estatuto imaginario, aunque no lo perdió. De esa bidimensionalidad que Mafalda inauguró en mi sistema de creencias, de las imágenes que, años más tarde, en la universidad, me entregara mi lectura empecinada —y novata— de escritores argentinos (los engullía a todos sin distinción: Borges, Cortázar, Bioy, Conti, Di Benedetto, Mujica Lainez, tantos otros), la experiencia de estos diez años no ha abolido el carácter imaginario sino, quizá, apenas lo que esas imágenes suscitan. Buenos Aires es una especie de hogar en pasaje; la contundencia de mi estadía aquí diferencia mi disposición hacia la ciudad de la de la mayor

parte de extranjeros residentes que he conocido en estos años en la medida en que no temo actuar como si nunca fuera a irme de regreso. Buenos Aires es la ciudad de mi matrimonio, de mi carrera académica, de las nuevas —y, quiero creer, más interesantes— perspectivas sobre la literatura que he adquirido, de las responsabilidades sociales y afectivas. Aquí adopté a mis tres perras y mis tres gatos rescatados de la calle, los amigos que han pasado por esta ciudad como yo, volvieron posibles nuevas figuraciones de lo comunitario desde el lugar ambiguo de la adultez en tierra extranjera, en Buenos Aires inicié mi activismo político en defensa de los animales no humanos, mi familia tan atípica y tan imprescindible. Aquí, lejos de mi madre, mi padre (ese papá que fui a encontrar, o que me encontró, afortunadamente, en Quito) y mis hermanos, tuve que emprender el aprendizaje, prosaico pero ineludible, de la vida adulta.

Vivimos, Sebastián y yo (y las perras, y los gatos), en el barrio porteño de Flores, tradicional aunque venido a menos, ajeno por completo a las postales (que terminaron por resultarme fastidiosas) de Caminito o la 9 de julio con su obelisco tan emblemático como soso y prepotente. El pasaje de los lugares comunes de esta ciudad —que marcaron los primeros meses tras la primera llegada— a la vida cotidiana en los barrios, a las caminatas, ya tan numerosas, por zonas que no dejo de visitar porque en la familiaridad que me brindan, no dejan de serme revelados movimientos mínimos de mi subjetividad que se agita ante ciertos paisajes plácidos del Cid Campeador o de Villa del Parque; ese pasaje, da cuenta de una porosidad de mi imaginario sobre lo porteño, que incluía, también y como cualquiera podrá confirmar, ideas tan insulsas como la de Buenos Aires como ciudad europea en América, porosidad que ahora se hace muy complicado determinar. Mis paseos por Buenos Aires —no pretendo figurarme como una gran caminante urbana: no lo soy— empezaron a dejar de nuclearse alrededor de los barrios paradigmáticamente destinados a ese fin y se fueron centrando en algunas calles tranquilas y casi deshabitadas de peatones y autos, con sus casas bajas de terrazas que me evocan siempre un mediodía de verano en que azota un sol que todo lo aquieta, con sus árboles viejos y con sus avenidas luminosas y amplias. La calle Pujol cuando corre cerca de Caballito norte, o la avenida Gaona entre Villa Crespo y La Paternal, o las calles estrechas y silenciosas, ventosas en mi memoria, de Villa Santa Rita, son los parajes que sé que recordaré cuando me haya ido de aquí, que ya, a pesar de pertenecer al presente, me habitan como recuerdos. Porque en la intensidad imprevisible que algunos

mediodías de domingo me depararon en esos barrios hospitalarios y como anacrónicos, comprendí que la placidez es entender que los destellos de vida en el devenir de la experiencia no son anticipables ni repetibles, y que por tanto su singularidad se cifra en el modo esquivo de su emergencia, en su estar desapareciendo todo el tiempo, ante nuestros ojos.

\*\*\*

Antes la obsesión se centraba en la ilusión de la permanencia; como con Quito, buscaba una esencia que me asegurara que las comunidades de las que formaba parte quedarían por siempre intactas. Hoy quiero vivir de esos encuentros fugaces y deleitables, que siempre habrán ya pasado cuando ocurran; como Benjamin pensaba la tarea del historiador, quiero adueñarme del recuerdo “tal como éste relampaguea en un instante de peligro”[11].

Mi relación con el espacio tiene que ver con las distancias que he recorrido, y con el capital simbólico que las personas que he encontrado, y las que aún voy a encontrar, me permiten acumular. El poeta y teórico Yves Bonnefoy escribió:

Es en las relaciones entre personas, las más directas, las más simples, como pueden descubrirse -semejantes a ese gran río, aquí o allá interrumpido por bancos de arena, y en sus orillas un canto obstinado de pequeña flauta- la verdadera energía, la verdadera lucidez, las verdaderas razones de buscar en la vida un poco de sentido y recompensa”[12].

La investigación doctoral que actualmente realizo tiene como corpus la obra novelística del argentino Sergio Chejfec, y el eje que exploro se basa en la articulación del espacio, el paisaje y la geografía con los movimientos, viajes y errancias de los personajes que los recorren, el modo en que ambos ejes actúan y presionan esta escritura. En una de sus novelas más hermosas, *Los planetas*, el narrador dice:

Para quien se entrega a una amistad territorial, el tiempo, incluso el mismo espacio, es una excusa subalterna respecto del único elemento esencial, el camino oblicuo, muchas veces también sinuoso, siempre arbitrario, en cuyo recorrido como bajo las



aguas se va acumulando el limo, huella y trabajo de la distancia. Resulta paradójico que el territorio, una categoría espacial, vea abolida su misma condición para hacerse inabarcable y manifestarse bajo la forma de demora, de pasado muchas veces irrecuperable, apogeo caduco, o de presente liberado, apto para cambiar de forma y ocupar otro lugar en cualquier momento y circunstancia[13].

Quizá este sea el modo de explicitar mejor la dificultad que he mostrado durante este ensayo para entender mi relación con mi migración individual y mi vida en un país extranjero. No concibo los espacios que habito sino como cúmulos imaginarios relacionales, conectados por infinitos filamentos de sentido que escapan a mi comprensión, y cuyo estatuto sentimental le otorga verdad a mi vida. La tensión entre los dos espacios en los que he repartido mi vida en porcentajes no tan desproporcionados ya a estas alturas, es irresoluble y ambigua; es mi incapacidad para saber dónde está mi hogar, quizá, una de las alegrías que experimento en la vida. “Huella y trabajo de la distancia”: en esta fórmula conmovedora podría cifrar todo lo que, con tantos rodeos, he estado describiendo. La distancia no está, por definición, en ningún lugar: es lo que se extiende entre dos o más lugares; es, por eso, tensión, recorrido, trabajo. Y se lee también en la cita: “amistad territorial”. “Éramos amigos y no lo sabíamos”, dice Blanchot para ilustrar mejor sus formulaciones acerca de lo lento, lo impreciso, del inicio de la amistad. Desde el patetismo que no acepta reconversiones del niño que cree que su amigo o amiga lo será por siempre, hasta la intensidad de las amistades que siempre estarán a punto de perderse, en la vida la idea de una comunidad de amigos siempre me ha obsesionado. Mis espacios son, también, mi familia de amigos: mis hermanos y mis padres, mi esposo, mis compañeros y compañeras de activismo, los animales que me acompañan todos los días, mis amigos de antes y los de ahora, los que tuvieron que irse a otro país, los que abrazo cada vez que vuelvo a Quito y con los que me unen códigos antiguos y vigentes cada vez, una complicidad que no caduca; el que tuvo que sumirse en la certidumbre de estar en control de su propia muerte con alegría suprema, sin saber que siempre el que muere es otro. Él, que tanto sabía, no sabía eso, pero su alegría, años después, me alegra también. Con todos ellos, lejos o cerca, y más allá de lo que podamos decir en voz alta, mantengo una conversación infinita. Y el país invisible de esa conversación es mi hogar.

Con algunas diferencias, este ensayo fue publicado originalmente en la antología *Me fui a volver. Narrativas, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas*, de Diego Falconí Trávez (editor). Corporación Editora Nacional, Universidad Andina Simón Bolívar y Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Quito, Ecuador, 2014.

**Daniela Alcívar Bellolio:** Doctoranda de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y becaria del CONICET. Ha publicado artículos académicos, ensayos y críticas de cine y literatura en Argentina, Ecuador, Colombia y España.

Notas:

[1]Giordano, Alberto (2000), “El teatro de la memoria. Sobre *Sin la misericordia de Cristo* de Héctor Bianciotti”, *Revista de Letras*,7, p. 127.

[2]Blanchot, Maurice (1992), *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, p. 22

[3]Agamben, Giorgio (2010), “Lo contemporáneo”, *Otra parte*, 20: 7, p. 78

[4] Ahora recuerdo dos de ellas, y conservo aún los productos audiovisuales que fueron su resultado: “Sábado a la noche, domingo a la mañana” y “Repetición y variación”.

[5]Como escribió José Luis Pardo: “Presentarme como idéntico a mí mismo, sin fisuras ni debilidades, falsea la verdad de mi vida (de mi muerte, de mi mortalidad) porque falsea su falsedad, falsifica su fragilidad con la apariencia de firmeza” (1996: 47)

[6] Pardo, José Luis (1996), *La intimidad*, Valencia, Pre-textos, p. 54, 55.

[7]Nancy, Jean-Luc (2011), *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La cebra, p. 10.

[8] “Es necesario reconvertir el lenguaje reflexivo. Hay que dirigirlo no ya hacia una confirmación interior —hacia una especie de certidumbre central de la que no pudiera ser desalojado más— sino más bien a un extremo en que necesite refutarse constantemente: que una vez que haya alcanzado el límite de sí mismo, no vea surgir ya la positividad que lo contradice, sino el vacío en que va a desaparecer; y hacia ese vacío debe dirigirse, aceptando su desenlace en el rumor, en la inmediata negación de lo que dice, en un silencio que no es

la intimidad de ningún secreto sino el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente [...]. No más reflexión, sino el olvido; no más contradicción, sino la refutación que anula; no más reconciliación, sino la reiteración; no más mente a la conquista laboriosa de su unidad, sino la erosión indefinida del afuera; no más verdad resplandeciendo al fin, sino el brillo y la angustia de un lenguaje siempre recommenzado”. Foucault, Michel (2004), *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-textos, pp. 24-26.

[9]Deleuze, Gilles (2006), *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción, p. 56.

[10]Nietzsche, Friedrich (2006), *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*, Buenos Aires: Libros del Zorzal, p. 14.

[11]Benjamin, Walter (2002), “Tesis sobre la filosofía de la historia”. En *Ensayos I*. Madrid: Editora Nacional, p. 74.

[12]Bonney, Yves (2010), *El nombre del Rey de Asiné*. Buenos Aires: Huesos de jibia, 46.

[13]Chejfec, Sergio (2010), *Los planetas*. Buenos Aires: Alfaguara, p. 163.

# ENSAYO

## Celeste Najt: cartografía propia

Victoria Coccaro

Celeste Najt es una artista argentina que trabajó los últimos años en el exterior y actualmente reside en Buenos Aires. Esto no es solo un dato biográfico porque su permanencia y desplazamiento por distintas ciudades es el material de su obra. Por eso, para empezar, habría que explicar brevemente cuál es el proyecto artístico de Celeste Najt. Y hablo de proyecto artístico porque hay un trabajo creativo que excede a las obras que decantan de él. Este trabajo es continuo, reelabora la idea de work-in-progress de una manera en la que lo que se vive queda involucrado. Para la artista esto radica en viajar y permanecer, desplazarse y pertenecer de una forma que ella crea. Entre sus proyectos, el que encarna directamente este modo de hacer se titula *The Unexpected Part of Life* [1] (2013-2014) y consiste en que la artista vive por un tiempo en una ciudad desconocida donde cuenta con un taller y materiales para trabajar -los cuales muchas veces provienen del lugar habitado- y crea las obras durante su estadía. En este proceso ocurren varios simultáneamente: se inventan formas de percibir pero también de estar en un espacio, experimentando con y en ese espacio.

Hay en la obra de Celeste Najt una tensión que se produce entre tematizar el desplazamiento, el viaje, la extranjería constante y producir en cada ciudad involucrando materiales que esta ofrece. Y en ese movimiento, se inventan formas de territorializar el viaje, al crear mapas propios para cada espacio nuevo. Hasta ahora, *The Unexpected Part of Life* tiene tres capítulos, cada uno con el nombre de un país y -solo- las ciudades donde la artista estuvo: I Switzerland (Zürich), II Norway (Stavanger, Bergen, Ålvik, Oslo), III Sweden (Stockholm, Umea, Gothenburg). En cada uno Najt elabora preguntas sobre el espacio. Y el espacio, en tanto materia prima, tiene un doble juego: por un lado, las obras se impregnan de él, son creadas mientras se lo habita y recorre; por otro, cada espacio aparece segregado en la obra a través de algunos materiales; en este sentido, la dimensión simbólica y la material interaccionan en el espacio vivido que será el espacio de la obra. Similar a lo que ocurre cuando, al caminar por la playa a la mañana, juntamos eso que la marea trae durante la noche,

objetos aislados de su modo habitual de circulación y expuestos de otra manera luego del proceso del mar, pero conservando misteriosamente algo de su origen. El idioma, las líneas del diseño, los motivos de los papeles impresos, las figuras, los colores nacionales o cierta visión sobre el mundo que es propia de ese lugar son materiales desarmados como un juguete nuevo del que se quiere conocer su funcionamiento secreto y rearmados según la gramática que impone la artista. Por ejemplo: un libro de zoología, un libro de canciones noruegas para niños intervenido con el trazo del pincel, un mazo de cartas que explican claves para la navegación y se ubican entre las obras, algunos restos de pasajes de avión que arman itinerarios propios, diversas tarjetas de juegos de mesa, recortes de antiguas revistas para amas de casa, revistas viejas, piedras, semillas, nueces, alfombras, telas y hasta un libro de mapas de todo el mundo que la artista pone en cada exposición donde *The Unexpected Part of Life* crea un nuevo capítulo. Sobre este atlas, Celeste señala los lugares del mundo que la marcan y que marca, en los cuales se va desarrollando este proyecto que es a la vez viaje y hábitat. Este atlas que forma parte de las muestras registra una huella, ¿la del lugar sobre la artista o la de la artista sobre el lugar? En Celeste Najt, el quehacer artístico aparece como un modo en el que se crean topografías, es decir se escribe, marca, un espacio. En este proceso su viaje siempre es “liviano” porque el intercambio es necesario e inevitable con cada lugar, porque no le hace falta llevar valijas repletas de obras terminadas y materiales estrictos para imponer al medio, si no, más bien, conoce y dialoga con el medio, atiende a sus sugerencias. Por eso, tanto en *The Unexpected Part of Life* como en otras series (compuestas por fotografías, como *Vital Excursions* o esculturas en madera y papel como *Wood Love*), Najt nos enseña zonas de las ciudades (pero también zonas de las formas del arte, como en el caso de las esculturas) a través de objetos que probablemente no figuren en las guías turísticas, aquellos que un visitante ansioso por fotografiar las señaladas atracciones pase por alto en las ferias de chucherías o pise sin querer en la vorágine de una mirada que busque hallar lo que los libros le indican. El movimiento de Celeste Najt es más bien inverso: llega a un lugar, habita un espacio, recolecta sus materiales, atiende a sus restos, integra sus colores, enfoca lo que aparece a los costados de la foto, conserva los boletos que compró para atravesarlo, gasta tiempo y energía en caminarlo. Y crea, allí, en medio.

El documento y el registro difícilmente existen sin la subjetividad que los crea, describir el espacio vivido es también crear un sistema perceptivo, el cual en las series de

Najt se revela en la selección de materiales y colores, la disposición de los fragmentos (en cada obra y a la vez en el espacio de la muestra) y las formas del recorte. En este sentido es interesante señalar que el recorte se vuelve una técnica plástica, un modo de dibujar y de crear formas nuevas. En su obra, el recorte crea un territorio sobre un papel y el papel interactúa con otros materiales, pintura y frases, palabras o letras sueltas (Virtual Situations, 2012; Indecipherable Riddles, 2012; Water Dreams, 2013). En la interacción del recorte aparecen espacios en blanco desparramados en la superficie (cuando la obra es un plano) o en el volumen (en el caso de las esculturas que dejan “vacíos”), pero también, en el espacio de la muestra, las paredes blancas son algo más que meros soportes. El espacio o volumen en blanco revela a las obras como conquistas sobre ese espacio, o más bien, registros de un intercambio. Por eso, en las exposiciones del proyecto *The Unexpected Part of Life* todas las obras componen, a su vez, otra gran obra cuyo lienzo son las paredes y cuyo volumen es el espacio a recorrer -y habitar, al menos por un tiempo-[2]. En esta espacialidad de la exposición el recorte aparece nuevamente, donde interviene para dejar ver porque es una forma de mirar. En *The Unexpected Part of Life I: Zurich* se proyectaba un video en una de las paredes: lo que mostraba era un recorte con forma de “marco” pegado en una ventana. El marco era sobre el espacio de la ciudad que aparecía como movimiento: un tren pasa, la nieve cae, la vida ocurre y la vemos en las cosas que circulan cotidianamente[3]. Tanto en este como en otros (donde los trenes pasan detrás de otra forma recortada, continental, donde se ve una familia haciendo un pic-nic[4]), el video aparece como intervención. Y así Celeste Najt interroga lo cotidiano con la imagen misma de lo cotidiano, no opera por oposiciones sino por semejanza. Una semejanza que hace ver.

Didi-Huberman analiza, a partir del trabajo de Aby Warburg, la producción artística como un trabajo de montaje en el que reordenar las cosas, los lugares y el tiempo. Celeste encuentra una nueva propuesta en este desorden que el arte opera sobre el orden del mundo, para otorgarle otro nuevo, único, particular. De este modo interrumpe, a la vez, el saber sobre lo real y el caos de lo real.

En el capítulo *I: Zurich*, Celeste Najt crea mapas con escalas desfasadas donde aparecen, por ejemplo, los clásicos contornos continentales de la cartografía con dibujos de montañas que ocupan todo ese territorio y sobre ellas un par de ciervos corren bajo lo que podrían ser robles porteños, crecidos junto a cascadas. Las escalas son las que se ven, las

referencias son las imágenes. Formas continentales (veo al mismo tiempo a Europa y a Oceanía, veo a la provincia de Santa Fe y a Tucumán en el centro, y casi al final veo de reojo a Canadá), territorios, donde un peatón cruza la calle por la senda peatonal, un ómnibus de juguete atraviesa al mismo tiempo el frente y el perfil de los edificios, donde se impone tanto el espacio como el movimiento. Esta convivencia da cuerpo a la tensión entre territorio-itinerario, territorialización-proceso, apropiación-viaje, que el proyecto artístico de Celeste Najt involucra. Entonces, de un lado a otro de este mapa que cada obra simula, la abstracción característica de los planisferios coexiste con el detalle de la fauna y la flora, y la parte de “tierra” delinea un continente que no terminamos de poder nombrar con alguno de los cinco conocidos. Nos vemos obligados a inventar un nombre. Y eso es lo que hace Celeste Najt con su obra: Inventar un nombre propio para un espacio común. Un nombre que se dice en imágenes.

En el capítulo II: Norway, la galería de arte se funde con un museo de ciencias naturales, tal es la inscripción del medio a través de piedras que la artista encontró en su estadía en Alvik y nueces de los árboles que crecen en las veredas de Oslo. (Se viaja liviano, cada lugar deja algo en la valija). Piedras y nueces interactúan con las obras colgadas en la pared: las piedras con una fotografía del lugar donde fueron encontradas y las nueces se rodean de pinturas de pájaros en colorida mutación. Un pase a una pileta en Bergen, Noruega, revela el modo de estar en un lugar. Uno viaja y habita, no está de paso. Pero habita solo por un tiempo. Un cuaderno con todas sus hojas en blanco habla de la apertura al intercambio. En la entrada nos recibe un bordado que en la lengua local dice: “Bienvenido a la casa de campo”, ¿cuál? ¿la galería se abre, por las horas que dure la muestra, como una casa de campo? Entre lo cotidiano y lo no cotidiano, entre lo conocido y la necesidad de crear un nombre nuevo, como las palabras del bordado si no conocemos el idioma. El espacio-muestra se convierte en nuestro hábitat por un tiempo y abre en el espectador un juego que es un trabajo de movimiento perceptivo hacia un fin que desconocemos. Como en el capítulo anterior, en esta exposición hay proyecciones sobre una de las paredes. En este caso, desde el punto fijo de la cámara se registra el movimiento inherente del espacio como producto de la relación con la naturaleza: vemos el movimiento que provoca sobre el mar un barco a motor y el flameo de la bandera noruega por el viento incesante. En esto también Celeste

Najt ve y hace ver nuestra convivencia con los lugares que habitamos, el intercambio inevitable, las marcas recíprocas.

Las exposiciones en Zurich, Norway y Sweden de *The Unexpected Part of Life* arman una propuesta similar a lo que ocurre en las obras (habitar, crear recorridos, seleccionar materiales, intervenirlos, dejarse intervenir por el espacio). Porque recorremos el espacio de la muestra, intervenimos los materiales (agarramos los libros y los hojearnos), hacemos movimientos en este espacio (nos agachamos para ver las obras que están en el piso) y somos intervenidos por sus elementos (la proyección nos atraviesa y nuestra silueta se delinea en la pared, de pronto estamos incrustados en el mar o las montañas noruegas). Además, las pequeñas galerías donde se realizan las muestras despliegan cierto modo de relación con el espacio que las rodea y esto es también usado por la artista: las vidrieras como continuidad (Cap. I) , el trailer como discontinuidad (Cap. III) entre el adentro y el afuera.

El video funciona como un ojo que ve y hace ver al captar un momento del transcurrir del mundo y reproducirlo. Una imagen bien mirada sería una imagen que supo desconcertar después renovar nuestro lenguaje y por lo tanto nuestro pensamiento. Como si de la imagen gris de la que ya creemos que no tenemos nada para ver -the expected part of life- se elevara una voz: “¿No ves que ardo?”[5]. En la cadena del ardor, la artista reutiliza a través de la técnica del collage sus propias obras anteriores y fotografías tomadas por ella. Pero también resignifica y reelabora las obras terminadas y las muestras que monta a través de la técnica fotográfica. Es decir, ejerce un nuevo proceso sobre lo creado para reabrirlo en otras dimensiones, donde nuevamente aparece reapropiada artísticamente una práctica del viajero, la foto. Por ejemplo, en la retrospectiva de collages que se expuso en Amsterdam en febrero-marzo 2013 titulada *Mind States*, la artista sacó fotos de las obras expuestas en una vidriera a la calle, las cuales revelan y registran la interacción de las obras con el espacio. Allí los edificios se vuelven una caja perspectiva donde la obra queda centrada y los árboles, reflejados sobre el vidrio del local, arman otro mapa sobre las obras, como un tupido mapa rutero del cielo que se calca sobre las láminas brillantes de blanco, cortes y formas. Siluetas continentales ramifican bronquios en el cielo, y estas ramificaciones bronquiales irrigan al cielo las rutas de la mirada.

Mapas en constante cambio para espacios en constante cambio, como el movimiento de la artista en cada espacialidad nueva. Por eso, más allá del proyecto de los últimos años



The Unexpected Part of Life, ya en su producción desde 2005 (serie Mind States) aparece la técnica del recorte, las formas continentales con nombres propios, la incorporación de la escritura, la reutilización de obras anteriores, el trabajo sobre la propia figura y el nombre, la “relectura” de imágenes para renovar lenguajes y formas. Y todos sus mapas son tan válidos como los que comprábamos en el kiosko para llevar al colegio. Así como existió uno que creó un mapa de China del tamaño de China, Celeste Najt crea sus mapas, que incluyen, sus formas de habitar.

Recomiendo ver la página Web de la artista para comprender mejor este texto:  
[www.celestenajt.com](http://www.celestenajt.com),

**Victoria Cócáro:** Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, es ensayista y poeta (El plan, 2009, Colección Chapita; Hotel, 2013, Gigante). Actualmente desarrolla una investigación sobre las poéticas de los cuerpos en la literatura contemporánea de Argentina y Brasil.

#### **Notas:**

[1] <http://www.celestenajt.com/the-unexpected-part-of-life.html>

[2] Capitulo I:  
<https://www.facebook.com/photo.php?v=283615271771437&set=vb.198144386985193&type=3&theater>

Capitulo II:  
<https://www.facebook.com/photo.php?v=373042349495395&set=vb.198144386985193&type=3&theater>

Capitulo III:  
<https://www.facebook.com/photo.php?v=488142054652090&set=vb.198144386985193&type=2&theater>

[3] <https://vimeo.com/60839327>

[4] <https://www.youtube.com/watch?v=CAVNdhhgEe0>

[5] Georges Didi-Huberman afirma que no se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio. “Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente. En esto, pues, la imagen arde. Arde con lo real al que, en un momento dado, se ha acercado... Para saberlo, para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro”.

[http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)

## RESENHA

### Tierra afuera, siglo adentro, narrativa boliviana

Cristina Fangmann

Tierra adentro es el título insignia de una novela del escritor cruceño Enrique Finot. Redactada “tierra afuera”, publicada en 1946 en Buenos Aires por la editorial Ayacucho, fue seleccionada por el Ministerio de Culturas boliviano para integrar la Biblioteca Plurinacional, que desde 2014 imprime textos fundamentales de la literatura nacional hoy agotados. En su prólogo compuesto para esta nueva edición, Maximiliano Barrientos, también cruceño, también narrador, caracteriza a Tierra adentro como “novela de contrastes”:

(...) por un lado la alta cultura y el cosmopolitismo del que llega, y por el otro la intensidad de un lugar donde la sangre aún no se ha domesticado y la naturaleza y el paisaje adquieren condición de metáfora (...) la novela trata de la confrontación de dos miradas, la tradicional y la cosmopolita...[1]

Siete décadas después, en la literatura boliviana este tipo de contraposiciones binarias, esta confrontación entre el adentro y el afuera, se ha ido diluyendo. Si bien las diferencias y las desigualdades aún existen y subsisten, los itinerarios de idas y vueltas resultan ahora más fluidos. Idas ya sin el tinte trágico del exilio (político o económico) y regresos cada vez más posibilitados, y aun -como cuando los sucesos del Parque Indoamericano en Buenos Aires- promovidos desde los propios gobiernos. Los espacios –interiores/exteriores, superficiales/profundos, centrales/marginales y periféricos- se entrecruzan y atraviesan y recomponen de muy diversas maneras. Así lo demuestran autoras y autores que proponen narrativas desde adentro o desde afuera, desde arriba o desde abajo o desde los medios o los centros o los márgenes o las periferias. Hablan sobre y desde su pertenencia nacional, pero

no necesariamente la tematizan. Para la mirada exterior, presentan en común una postulada “bolivianidad”. Pero ésta ni ancla ni compromiso ineludibles significa a la hora de imaginar sus ficciones y de llevarlas al papel (o debería decir mejor: a la pantalla).

Todavía en 2008, el argentino Nicolás G. Recoaro, autor de *Alta en el cielo*, una de las más importantes antologías de narrativa boliviana del siglo XX, editada primero en Bolivia y después en Cuba, apuntaba la escasa difusión de la literatura boliviana en Latinoamérica.[2] La explicaba en estos términos:

Una literatura que ha quedado injustamente enclaustrada dentro de sus fronteras. Porque la mediterraneidad es un rasgo esencial para entender a la poco conocida literatura boliviana. Un cerco de tierra, que además de haber encerrado al Tíbet Sudamericano, parece haberlo mantenido un poco lejos de las demás letras latinoamericanas.[3]

En la misma nota, publicada en el suplemento Radar Libros del diario argentino *Página/12*, hacía referencia a la tasa de analfabetismo y a la composición étnica de Bolivia, con sus modalidades ‘no textuales’ de representar la realidad para dar cuenta de la posición marginal de la literatura boliviana ‘escrita’ dentro y fuera del país. La situación ha cambiado drásticamente desde el gobierno socialista de Evo Morales en 2005 y la consolidación del Estado Plurinacional con la nueva Constitución Política del Estado en 2009. Por un lado, el superávit económico y la inclusión social de la población indígena disminuyeron el analfabetismo; por otro, ampliaron las fronteras para que las comunicaciones con el exterior se expandieran y Bolivia se integrara a la región: es hoy un país más visible, con mayor presencia en el ámbito internacional.

En el campo cultural, una de las paradojas de esta nueva condición ha sido que a medida que este proceso que instala a Bolivia en el mercado y en la política globales avanza y se profundiza, su literatura se vuelve cada vez más autónoma. Sus textos dejan de hablar de Bolivia, al menos de una manera directa, realista o social, o que explícitamente exhiba un compromiso político. Ésta es una de las principales reflexiones de los editores en una de las antologías de narrativa de ficción contemporánea de Bolivia de las que me ocupó en esta presentación. Su título, *De la Tricolor a la Wiphala* y su subtítulo, *Narrativa contemporánea*

de Bolivia, introducen una sucesión temporal y un proceso de cambio histórico-políticos, pero también ponen de relieve la espacialidad al cuestionar las concepciones tradicionales de nación y de territorio. Si la bandera tricolor ha sido enseña de la República Boliviana desde 1825, la Wiphala, con colores de arco iris, simboliza el Estado Plurinacional, vuelto constitucional gracias a la militancia, justamente territorial, de Evo Morales y a su versión étnico-cultural del socialismo.

El libro fue publicado en Buenos Aires por la editorial Santiago Arcos. Incluye catorce textos de narrativa de ficción de autoras y autores de diversas generaciones y diversa representatividad territorial. La edición, introducción, selección y notas están a cargo de Sergio Di Nucci, del ya mencionado Nicolás G. Recoaro y de Alfredo Grieco y Bavio. Mismos editores y misma editorial, Santiago Arcos, de una publicación hermana de ésta, titulada *Los chongos de Roa Bastos: Narrativa contemporánea del Paraguay*, aparecida en 2011, pero dedicada al enemigo boliviano en la guerra del Chaco, de cuyo fin en 1935, con tratado de paz firmado en Buenos Aires, este año 2015 es aniversario.[4]

Desde otro espacio mediterráneo, pero esta vez argentino, proviene otra antología de narrativa boliviana. Se titula *Ayni: Antología del Cuento Boliviano Contemporáneo*. Fue publicada en julio de 2013 por la Sofía Cartonera de la Universidad Nacional de Córdoba. Selección, prólogo y posfacio pertenecen a Magdalena González Almada, profesora dedicada a las letras bolivianas en esa universidad.[5] Son dos pequeños volúmenes fabricados artesanalmente con tapas de cartón pintadas y papel reciclado. Incluyen relatos de seis autores jóvenes de distintos departamentos de Bolivia. Si bien la compiladora insiste en la importancia de la diversidad, y en que esta antología “no pretende reducir la cuestión boliviana simplemente a lo andino” (p.45), el concepto que elige como título – ayni- es una palabra aymara, vale decir, con resonancias andinocéntricas. El concepto remite “a la práctica de contribución solidaria entre los miembros de la comunidad”, lo que González Almada remite a la “reciprocidad (...), a las redes y a las conexiones que existen entre el discurso literario, las experiencias de vida de los escritores y el desarrollo de esa narrativa boliviana desde el propio suelo boliviano y desde fuera de sus fronteras sin por ello desprenderse de la bolivianidad –siempre en conflicto.” (p.4)

En ambos libros puede verse que tanto en las historias relatadas como en el destino de las publicaciones, la literatura boliviana actual se ha desligado de un programa de

contenidos nacionales, de representaciones típicas de lo típico, de personajes tradicionales: campesinos, obreros, mineros, indios. La acción de ficción boliviana contemporánea desdramatiza los contextos y paisajes que alimentaron el imaginario republicano, en especial el del altiplano, pero también los de la selva o el ambiente rural. Otra vez, la literatura boliviana actual ha ganado en autonomía e internacionalización.

## **Demografías**

Con este término, Mauricio Souza Crespo describe uno de los lugares comunes de la literatura boliviana actual. En un tono irónico y a la vez analítico, explica que a falta de paternidades legítimas, los escritores jóvenes bolivianos proclaman su orfandad y recurren a “afinidades demográficas”: a pesar de sus diferencias de origen, extracción social y experiencia, se agrupan o son agrupados por los críticos y los editores según criterios grupales. Lo importante es formar parte de algún tipo de comunidad, encontrar algo que los proteja al identificarse.[6] ¿Será por esa razón que han proliferado las antologías dentro de Bolivia, y ahora afuera? Ellas apelan al hallazgo de algún rasgo en común, que puede ser de género (escritoras) o de género (ciencia ficción, terror, literatura fantástica, etc.), temático (cuentos bolivianos de fútbol en general, y aun de algún club en especial), o bien, más ampliamente generacional (jóvenes).[7]

En el “Posfacio” de la edición cartonera cordobesa, su compiladora deja asentado un recorte y una perspectiva. Los seis autores que elige son jóvenes cuyos trabajos están en plena expansión; su perspectiva, desde una posición académica, es la de los estudios culturales y por ello busca delinear un campo intelectual, más allá de que los escritores que ella elige vivan o no en Bolivia.

Algunos de esos jóvenes, como Maximiliano Barrientos, Giovanna Rivero y Juan Pablo Piñeiro también figuran en la antología porteña. Pero en ésta la selección no está guiada por el sesgo generacional, sino por el marco temporal: sólo textos narrativos escritos o publicados en el siglo XXI. Sus editores reconocen la injusticia que siempre genera la elección de unxs y la exclusión de otrxs. No sólo no hay límites de edad sino que la narrativa va más allá del cuento como forma literaria dilecta. Algunos son capítulos de novelas, éditas o aún inéditas, como la de los hermanos Loayza (De k’enchas, perdularios y otros

malvivientes) o la flamante El catre de fierro de Spedding, de la cual se incluye el capítulo “El agenciador de kuchus”, uno de los textos más impactantes de la antología. En una reseña del libro publicada en La Paz, el sociólogo Mario Murillo explica:

Queda claro que la antología tiene como uno de sus criterios mayores la búsqueda de la representatividad para el arco temporal del siglo XXI. De la tricolor a la wiphala no es ni andinocéntrica ni androcéntrica ni heterosexista: ahí están, al menos en la ficción, todos los departamentos de Bolivia y la mitad de los autores presentados son mujeres. No sin sorna, un gesto muestra con nitidez el espíritu de la selección: la endogamia paceña es deplorada en la Introducción de la antología.[8]

## **Diásporas**

El catre de fierro marca el contrapunto con Tierra adentro. Mientras esta novela fue escrita en el exilio, lejos de la patria, ya el título mismo de la de Spedding alude a otro adentro: el catre de fierro no es más ni menos que su cama en la cárcel. Así, la autora inglesa, que viene de afuera, con los supuestos prestigio y poder de primer mundo de su país origen, formada en disciplinas europeas (antropóloga social, docente universitaria), queda encerrada durante dos años y medio en una cárcel boliviana por posesión de marihuana. Seguramente las autoridades también habrán buscado incriminarla por sus prácticas sociales como dirigente campesina y cocallera. Esta experiencia en dos mundos lleva a la narradora a desdoblarse su nombre según firme sus textos literarios, para los que prefiere sólo su apellido –Spedding- o sus textos académicos, en los que aparece, en tanto científica social con nombre y apellido: Alison Spedding.

De la tricolor a la wiphala incluye a otro extranjero de nacimiento, pero boliviano por elección. El cubano Alejandro Suárez nació en La Habana en 1971 y reside en Santa Cruz de la Sierra desde 1998. Los dos capítulos de su novela El perro en el año del perro revelan, en el lenguaje, en la representación del espacio y hasta en la ironía con respecto a la tradición literaria boliviana, qué ingente cantidad de bolivianidad ha asimilado. Por cierto, su habilidad para escribir con ironía ni exculpa ni excluye las alusiones a su país de origen.[9] Cabe apuntar que si bien ambas antologías incluyen datos biográficos de sus autoras y autores, en

la publicada por Santiago Arcos, cada texto de ficción se ve precedido por una breve auto-presentación, entre Autobiografía y Poética, redactada especialmente por los autores para la publicación porteña. Estos para-textos, acaso tan ficcionales como los propios relatos a los que preceden, aportan –en sus diversos estilos y tonos- material extra para analizar identificaciones, contrastes, rutas de vida y sobre todo, los vínculos entre los sujetos que escriben y su relación con la escritura y el entorno.

Como contrapartida a los que vinieron desde afuera, podría hablarse de una diáspora de escritores bolivianos, en la medida en que traspasan las fronteras de su tierra natal: viven, escriben y/o publican afuera. Se trata de movimientos transitorios o trayectos de salida del país que fueron menos dramáticos que los de los exiliados. Algunos textos, como “La ola” de la cruceña Liliana Colanzi, incluido en Ayni, hablan de las dificultades o de las vicisitudes de sujetos divididos por el aquí y allá, por el norte y el sur, por la patria y el lugar elegido para vivir o estudiar.[10] Porque hay que decir que varios de estos jóvenes escritores son estudiantes de doctorado en universidades de Estados Unidos, o hicieron, como Barrientos, la ya típica estadía para escritores en Iowa.

### **El territorio como palimpsesto**

Con esta imagen o figura –la del palimpsesto- el urbanista suizo André Corboz define al territorio. Lo concibe como una entidad física y mental, con una forma siempre cambiante. El territorio supera la mera superficie topográfica en tanto quienes la pueblan se apropian, ocupan, intervienen, afectan al territorio, y aún lo disputan. Por ello éste no es algo dado y objetivo, sino una especie de artefacto, un producto ligado a proyectos, un proceso cargado de significaciones e intenciones, que pueden ir desde lo mítico hasta lo político.[11]

Las historias incluidas en ambas antologías muestran, como en el palimpsesto, diferentes y diversos espacios representados. Lo urbano, lo rural, lo local, lo marginal, lo nacional, lo internacional, lo cosmopolita son capas que reflejan clases, relaciones, encuentros y desencuentros. Sus habitantes –y visitantes- se mezclan, se cruzan, se aman y asesinan. Desde migrantes indígena-campesinos en la ciudad -como Hinosencio, personaje de los hermanos Loayza- que conviven con malvivientes y perdularios, hasta los vendedores de cielos, metáfora de la santidad o de la droga o de las dos cosas. La geografía boliviana se expande,



no se limita a las fronteras establecidas por el Estado nacional (o plurinacional). Buenos Aires es la primera ciudad boliviana del mundo, si atendemos a la ya citada demografía. El protagonista de “Todas las balas van al cielo” de Aldo Medinaceli emigra a la city porteña, huye de los talleres de costura clandestinos y encuentra un destino en el juego y en la delincuencia.

## **Heteroglosia**

Para un lector porteño puede resultar curioso leer ese cuento del alteño Medinaceli, cuyo protagonista boliviano habla en un lunfardo que se inventa. El mismo hablante es consciente de su nuevo vocabulario y lo va traduciendo:

El viaje a Palermo es largo. Tomo el autobús, o el bondi, como le dicen acá. Poco a poco esas palabras se me han ido pegando. No digo chica sino mina. No digo niño sino pibe. A la plata le digo guita y a las salchichas panchitos. Las cervezas son birras, los zapatos tamangos, las tiendas de cosas usadas cambalaches. Las fiestas de cumbia son bailantas. Los charlatanes, otarios y las armas de fuego, fierros. Algunas nenas son unas yeguas y a quienes llevan la mala suerte sobre la espalda se les dice yetas. Mi castellano se ha ido transformando desde que decidí emigrar. He perdido hasta mi propio lenguaje, me digo. Desde la ventana veo los telos, hoteles, y a los tacheros, taxistas, en estas calles familiares que antes solía ver con asombro.[12]

Si en este cuento dos variantes del mismo idioma –y la mezcla con el lunfardo, más inventado con letras de tangos que nacido de la experiencia en la ciudad porteña- todavía se distinguen –gracias a la intervención autoconsciente del narrador-, en otros cuentos la heteroglosia se integra, sin conflicto aparente, en el diálogo de los personajes. Sin conflicto, claro, para los propios personajes, y para sus lectores andinos; por fuera de esas áreas y esas competencias lingüísticas, la comprensión resulta menos inmediata. Según dice un crítico, refiriéndose a los autores andinos de la antología –la heteroglosia funciona de otro modo en el Oriente boliviano, donde Santa Cruz y Miami a veces parecen fundirse-:

La pluralidad de registro de las voces paceñas (y a veces, bolivianas), contrastadas otras veces con voces porteñas o santiaguinas, alegrará al dialectólogo. El buen oído de los autores, los hermanos Diego y Álvaro Loayza (a los que se suma un tercero, de status difícil de calificar pero no de evaluar, Mario Murillo, siempre presente en las sesiones de escrituras y reescrituras, fautor antes que autor) muestra y demuestra la ventaja virtual de manos y orejas sumadas en un todo mayor que las partes.[13]

Lo irónico es que de todos los autores, además de Aldo Medinaceli, quien sabe y habla el aymara con mayor fluidez es la sajona Spedding. Su texto ya lleva en el título una palabra –kuchus-- que nunca traduce en el texto. Su relato también da cuenta de otro tipo de cruces: los sincretismos en las creencias, que en este caso unen aspectos doblemente espeluznantes de las dos culturas, la ancestral y la capitalista.[14] El comentario del escritor paraguayo Cristino Bogado es iluminador a este respecto:

... éste es el mejor texto: Ha sido un «cross» en la mandíbula. Tremendo. Trataría de definirlo como un «Marcado para matar aymara o místico», y a la Spedding, su autora, como una «Seijun Susuki literaria». En vez de sicarios trajeados a la perfección, acá tenemos en acción a un maestro de la ofrenda (yatiri) (y su ayudante ocasional –el narrador intradieético–). No los contratan mafiosos de la yakuza (gánsteres japoneses), sino ingenieros y empresarios de la construcción de los edificios de la modernidad boliviana del siglo XXI. El «noir» místico pone en funcionamiento una coreografía mística: son actos rituales, no delitos, y sus trabajos se llaman ofrendas, negras, pero ofrendas al fin. El narrador sufre una inmersión salvaje en la vida urbana paceña. Pero la city está motorizada por los fantasmas del campo, las ceremonias del 1º de agosto en el Titicaca, las ancestrales ideas de la Pachamama campesina. Esto nos lleva a sostener la extraña teoría (como en el fulminante capitalismo japonés, que, según varios teóricos, no solo se debió al empuje de la modernización, sino también a haberse apalancado en ideas antiguas, premodernas: la disciplina de la era de los samurais) de que modernidad y

prehistoria no son contrincantes en este caso, pues la modernidad no sustituye a su contraparte negativa, sino que, al revés, la usa para seguir prosperando. [15]

Sin duda, una dialéctica que ubica a estos textos a una distancia positiva de la tradicional literatura indigenista para la cual los indios siempre eran víctimas y el mal provenía de Europa o Norteamérica. En esta postmoderna Bolivia distópica, el lamento del altiplano fue sustituido por el ritmo y por los tonos del mercado.[16] Sus espacios poblados por distintos personajes nacionales y extranjeros, nacionales y plurinacionales, llevan consigo sus creencias, sus lenguas y sus músicas. Integración, hibridez, sincretismo pero también conflictos y choques, como narra el maravilloso cuento de Juan Pablo Piñeiro “De dónde viene la música” o desarrolla Erika Bruzonic en “El americano feo II”.

## **Mapas**

En el prólogo de *Alta en el cielo*, Nicolás G. Recoaro afirma:

Un mapa del cielo. Pienso que la antología *Alta en el cielo* puede ser leída como un mapa. Y tratándose del (poco publicitado) terreno de las letras bolivianas, los mapas y las brújulas pueden ayudar a volverlo transitable para un buen número de lectores aventureros.[17]

Desde 2009 hasta el presente mucha agua ha corrido bajo el puente. Ya se puede sostener que hay una literatura propia de los tiempos de Evo, pero esa propiedad no es una marca nacional, ya no es el punto céntrico que fijaba el Estado nacional ni el territorio intrafronteras,[18] ya el paisaje boliviano no se hace calco con el andino, sino que es diverso y difuminado, es extensivo y expansivo, a la vez que es capaz de atraer a los extranjeros. Sin embargo, todavía siguen vigentes en Buenos Aires los prejuicios acerca de lo boliviano, todavía es común escuchar bolita y asociar a los bolivianos con las verdulerías y con los indios. Estos prejuicios se extienden desde las calles y las canchas de fútbol hasta las mismas aulas de las facultades, incluso las de Humanidades. Por ello es auspicioso que se publiquen en nuestro país antologías como éstas y que la crítica aporte lo suyo para que las fronteras se

abran y los vientos de la xenofobia no soplen nunca más. Pareciera que -todavía hoy- hay lectores argentinos que precisan enterarse de que la literatura boliviana también existe.

## **Bibliografía**

Bogado, Cristino. “La vida escatológica. Narrativa contemporánea de Bolivia, Abc, 8 de marzo de 2015.

<http://www.abc.com.py/edicion-impres/suplementos/cultural/la-vida-escatologica-1343304.html>

Corboz, André. “El territorio come palinsesto” (1983), en Ordine Sparso. Saggi sull’ arte, il metodo, la città e il territorio. Milán, Ed. Franco Angeli, 2007 (7ª. ed.), pp. 177-191.

Di Nucci, Sergio, Nicolás G. Recoaro y Alfredo Grieco y Bavio (eds.), De la Tricolor a la Wiphala. Narrativa contemporánea de Bolivia. Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2014.

---, Los chongos de Roa Bastos. Narrativa contemporánea del Paraguay, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2011.

Ferrel, María José. “Bolivia le cuenta cuentos a Córdoba”. El Sol de Santa Cruz, Santa Cruz, Bolivia, 17 de agosto de 2013. <http://www.elsol.com.bo>

G. Recoaro, Nicolás, (comp.). Alta en el cielo. Narrativa boliviana contemporánea. Santa Cruz de la Sierra, Editorial La Hoguera, 2009. ISBN: 978-99954-34-55-7.

---, Alta en el cielo. Narrativa boliviana contemporánea. Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2010. ISBN: 978-959-260-314-1.

---, “Alta en el cielo”, Radar Libros. Suplemento de Página/12,13 de enero de 2008.

González Almada, Magdalena (comp.), Ayni: Antología del Cuento Boliviano Contemporáneo. Vol I y II. Córdoba, la Sofía Cartonera, Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

Grieco y Bavio, Alfredo. “Tres (cuatro, cinco) autores paceños”, Maldoror, Montevideo, N° 30, marzo de 2014, pp. 65-68.

---, “Dos antologías de la literatura de terror nacional. Bolivia, demencia, gritos y silencio”, La Paz, El Desacuerdo, 18 de agosto de 2013, p. 18.

Murillo, Mario. “Urrelo, Spedding, Hurtado, Bruzonic y más juntos en De la tricolor a la wiphala”. La Paz, El Desacuerdo, noviembre de 2014, p. 24.

Zelaya Sánchez, Martín (coord. y ed). Búsquedas y presagios. Narrativa boliviana en el siglo XXI. Primeras Jornadas de Literatura Boliviana. Feria Internacional del Libro de La Paz (2014), La Paz, Editorial 3600, 2014.

---, “Biblioteca Plurinacional: Reeditan ocho libros fundamentales,” [http://letrasietebolivia.blogspot.com.ar/2014\\_05\\_01\\_archive.html](http://letrasietebolivia.blogspot.com.ar/2014_05_01_archive.html) jueves, 22 de mayo de 2014.

Sitios de internet:

<http://www.editorialelcuervo.com>

<http://letrasietebolivia.blogspot.com.ar>

<http://narrandobolivia.blogspot.com.ar/>

<http://www.minculturas.gob.bo>

<http://www.ffyh.unc.edu.ar/lasofiacartonera/catalogo/coleccion-narrativa/>

**Cristina Fangmann** es Licenciada en Letras (UBA) y PhD (New York University). Desde 1996 enseña teoría y análisis literario en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

## Notas

[1] Martín Zelaya, “Biblioteca Plurinacional: Reeditan ocho libros fundamentales,” [http://letrasietebolivia.blogspot.com.ar/2014\\_05\\_01\\_archive.html](http://letrasietebolivia.blogspot.com.ar/2014_05_01_archive.html) jueves, 22 de mayo de 2014.

[2] Nicolás G. Recoaro (comp.), *Alta en el cielo. Narrativa boliviana contemporánea*. Santa Cruz de la Sierra, Editorial La Hoguera, 2009.

---, *Alta en el cielo. Narrativa boliviana contemporánea*. Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2010.

[3] Nicolás G. Recoaro, “Alta en el cielo”, *Radar Libros. Suplemento de Página/12*, 13 de enero de 2008.

[4] Sergio Di Nucci, Nicolás G. Recoaro y Alfredo Grieco y Bavio (eds.), *De la Tricolor a la Wiphala. Narrativa contemporánea de Bolivia*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2014.

---, Los chongos de Roa Bastos. Narrativa contemporánea del Paraguay, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2011. Precisamente la guerra entre Bolivia y Paraguay es uno de los escenarios evocados en el relato que abre De la Tricolor... Su autor, Wilmer Urrelo Zárate, ya había elegido el espacio y momento histórico de esta guerra en su última novela, Hablar con los perros (La Paz, Alfaguara, 2011).

[5] Magdalena González Almada, Ayni: Antología del Cuento Boliviano Contemporáneo, Córdoba, la Sofía Cartonera, Universidad Nacional de Córdoba, 2013pp. 3-4. La Sofía Cartonera es la primera editorial cartonera universitaria, un proyecto ideado y llevado a cabo por Cecilia Pacella, profesora de la Universidad Nacional de Córdoba. (<http://www.ffyh.unc.edu.ar/lasofiacartonera/catalogo/coleccion-narrativa/>); Magdalena González Almada coordina en Córdoba el grupo de estudios sobre narrativas bolivianas. Ver el blog: <http://narrandobolivia.blogspot.com.ar/>

Cfr. María José Ferrel, “Bolivia le cuenta cuentos a Córdoba”, El Sol de Santa Cruz, Santa Cruz, Bolivia, 17 de agosto de 2013. <http://www.elsol.com.bo>

[6] Mauricio Souza Crespo, “El escritor boliviano y la tradición: Lugares comunes”, Búsquedas y presagios: Narrativa boliviana en el siglo XXI. Primeras Jornadas de Literatura Boliviana. Feria Internacional del Libro de La Paz (2014), coord. y ed. Martín Zelaya Sánchez, La Paz, Editorial 3600, 2014, p. 108.

[7] Un ejemplo mayor es el catálogo de la editorial paceña El Cuervo, cuyas antologías no sólo incluyen autores bolivianos, sino también de otros países de Iberoamérica. Algunas de sus propuestas temáticas son La banda de los corazones sucios (cuentos de “los malos de la película”), La condición pornográfica, Hasta acá llegamos (cuentos sobre el fin del mundo), Vértigos. Antología del cuento fantástico boliviano, etc. [<http://www.editorialelcuervo.com>]. Sobre esta tendencia cultural actual en Bolivia, cf. la reseña de Alfredo Grieco y Bavio, “Dos antologías de la literatura de terror nacional: Bolivia, demencia, gritos y silencio”, La Paz, El Desacuerdo, 18 de agosto de 2013, p. 18. Se refiere a:

No una sino dos bien nutridas antologías de cuentos bolivianos de terror ha publicado primero la editorial Gente Común, y después su spin-off de altura, la Editorial 3600: Gritos demenciales: Antología de cuentos bolivianos de terror (2010) y Nuevos gritos demenciales: Segunda antología de cuentos bolivianos de terror (2013). Una y otra organizadas por los avezados narradores Daniel Averanga Montiel y Willy Camacho Sanjinés.

[8] Mario Murillo. “Urrelo, Spedding, Hurtado, Bruzonic y más juntos en De la tricolor a la wiphala”. La Paz, El Desacuerdo, noviembre de 2014, p. 24.

[9] La ironía se exagera frente al personaje de Kirsten, la investigadora social danesa políticamente correcta (Alejandro Suárez, “El perro en el año del perro”, De la tricolor...op. cit., p. 166 y p. 170).

[10] Liliana Colanzi, “La Ola”, Ayni, op.cit., vol II., pp. 3-23.

[11] André Corboz, “Il territorio come palinsesto” (1983), en Ordine Sparso. Saggi sull’ arte, il metodo, la città e il territorio. Milán, Ed. Franco Angeli, 2007 (7ª. ed.), pp. 177-191.

[12] Aldo Medinaceli, “Todas las balas van al cielo”, De la tricolor... (op.cit.), p. 201.

[13] Alfredo Grieco y Bavio, “Tres (cuatro, cinco) autores paceños”, Maldoror, Montevideo, N° 30, marzo de 2014, pp. 65-68.

[14] Precisamente, la religiosidad sincrética andina es uno de los temas que investiga Alison Spedding como científica social.

[15] Cristino Bogado, “La vida escatológica. Narrativa contemporánea de Bolivia, Abc, 8 de marzo de 2015. <http://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/la-vida-escatologica-1343304.html>

[16] Aldo Medinaceli, “Feria 16”, Maldoror, Montevideo, N° 30, marzo de 2014, pp. 70-78. En la introducción a su breve antología de ficciones paceñas publicada en Uruguay, Alfredo Grieco y Bavio dice:

...la Feria 16 de julio, la mayor a cielo abierto de Sudamérica, donde puede comprarse desde un alfiler a una 4x4 o una turbina de avión, donde desemboca la producción de los mejores costureros textiles del hemisferio, y que es el ámbito y la sustancia (pero no el tema) del relato de Aldo Medinaceli que publica por primera vez MALDOROR. Un relato de un hiperrealismo lingüístico ejemplar (no modélico), donde el castellano andino en todas las sangres de sus jergas y el aymara forman el doble fondo de una literatura en doble fondo. El hiperrealismo de Medinaceli, que integró, como uno de sus protagonistas, la vanguardia alteña de las ediciones cartoneras Yerba Mala, encuentra una correspondencia visual en la gran pintura de su compañera Rosmery Mamani, que en simultáneo con la publicación de MALDOROR triunfa entre el público de la París de Francia sin haber conocido a ninguna París de Sudamérica. Y esta retratista alteña compraba en la Feria 16 de Julio los materiales

reciclados con que pintó sus primeros retratos. (Alfredo Grieco y Bavio, Maldoror, op.cit.p. 68).

[17] Nicolás G. Recoaro, *Alta en el cielo*. op.cit., p. 13.

[18] Javier Sanjinés C., contratapa de *Alta en el cielo*, op.cit.



# POESÍA

## Poemas de Grace Nichols

### Presentación y traducción Azucena Galettini

Una voz pausada, con marcado acento caribeño a pesar de los treinta años que han pasado desde que dejó su Guyana natal para radicarse en el Reino Unido, una voz que recita creando una atmósfera de intimidad con quien la escucha, como si esa comunión que surge entre el yo lírico y el paisaje inglés gracias a un huracán que acerca el Caribe a las costas británicas estuviera ocurriendo ahí, delante de nosotros. Esa es Grace Nichols recitando “Huracán golpea Inglaterra”. Pero también es la misma que entona con desparpajo el rap que compuso para un gato. La imagen es justa, porque si con *I Is a Long Memored Woman* (1983), su primer poemario, Nichols consiguió el prestigio del Commonwealth Poetry Prize y un lugar de privilegio en las filas de los poetas de la diáspora caribeña, en la actualidad es muy reconocida como autora para niños y performer. El ritmo y la oralidad, los aires del calipso, el carnaval y el humor son características constantes en su poesía, apunte al público infantil o al adulto. La relación con el paisaje es siempre vital, como ella misma lo admite en el ensayo “The poetry I feel closest to”:

La poesía a la que me siento más cercana siempre ha sido la que tiene un ojo puesto en el paisaje (...) Aunque la poesía es primera y principalmente un acto de lenguaje, me parece que el ritmo se ve afectado por el ritmo más amplio del paisaje vivo (Nichols, 2000: 211).

En su poesía, los paisajes se sobreimprimen uno sobre otro, como una manera de dar cuenta de la dislocación de la vida en la diáspora. Así se observa en “Huracán golpea Inglaterra” pero también en “Isleño” y en “Un marco para el paisaje”. A su vez, es omnipresente la necesidad de mostrar el reverso de la postal, destruir la imagen paradisíaca del Caribe que vuelve al paisaje mera neutralidad transparente, como si no estuviera construido sobre la explotación o si no fuera otro producto de intercambio (“Estas islas”, “El precio que pagamos por el sol”, “Contemplación desde el hogar”).

La belleza natural del Caribe puede ser un cuadro, como los de Aubrey Williams, que inspiran “Sueños de Guyana”, pero esa representación nunca es figurativa, pues el paisaje, como paleta, es algo a ser desentrañado, esconde historia y opresión, necesita de un arqueólogo, o de un aventurero, como Oliver en “Hacia el interior”, que enseñe a escuchar, a ver, que no sea un ingenuo que confía en la bondad de la naturaleza pero que sepa entrar en comunión con ella.

No se trata, pues, de la representación mimética del paisaje caribeño, sino de la destrucción de toda mimesis que presente el espacio como algo dado, transparente, como mera realidad linealmente representable. El espacio en Nichols es siempre construcción pues es también un hecho de lenguaje: el pasaje de la tercera persona a la primera, como muestra del proceso de función con el paisaje, desestructurar los dichos populares para dislocar cualquier imagen tranquilizadora de la geografía caribeña; tensiones de sentido, ambigüedades estructurales que replican desde la lengua las dualidades de lo que se presenta como un mar sin fisuras, un sol reconfortante y la apacible sombra de las palmeras.

Y si tanto en “Isleño” como en “Huracán golpea Inglaterra” y “Un marco para el paisaje” se observa una tensión constante entre el espacio británico y el caribeño, no se trata de simple oposición, sino una doble consciencia que habita al yo lírico. Así, puede ver en la nieve el reflejo de la arena y lo vive como un don al que hay que aferrarse. La dislocación, entonces, no es una falencia, sino que se transforma en un estado de gracia.

Video Nichols: [www.youtube.com/watch?v=TuqnOMI9GCs](http://www.youtube.com/watch?v=TuqnOMI9GCs)

De I Is a Long Memoried Woman

Estas islas

Estas islas verdes

de verdes hojas

estas islas verdes

de azules olas

estas islas verdes  
de inflamadas sombras

estas islas  
de cañas danzantes  
de palmeras agitadas  
de viento que sopla

estas islas  
de mar creciente  
mangleantes  
y huracanadas

estas islas de montañas azules  
estas islas de fuego en el aire  
estas islas  
cari beñas  
arahua cas  
fértiles  
de brutalidad

These Islands

These islands green  
with green blades  
these islands green  
with blue waves  
these islands green  
with flame shades

these cane dancing

palm waving wind  
blowing islands  
these sea growing  
mangroving  
hurricane islands

these blue mountain islands  
these fire flying islands  
these Carib bean  
Arawak an  
islands  
fertile  
with brutality

De The Fat Black Woman's Poems

Isleño

(para un isleño del Caribe que vive en Londres y todavía se levanta escuchando el mar)

Es de mañana  
y el isleño se despierta  
ante el sonido del oleaje azul  
en su cabeza  
el constante romper y batir

las aves marinas  
y los pescadores que salen al mar  
al sol que se eleva de la superficie, desafiante

desde el este



he always comes back           groggily groggily

Comes back to sands  
of a grey metallic soar  
                  to surge of wheels  
to dull North Circular roar

muffling muffling  
his crumpled pillow waves  
island man heaves himself

Another London day

Contemplación desde el hogar

Hay más en el paraíso de lo que los ojos ven  
hay más para la mar  
que mirar el cielo  
hay más en la tierra  
de lo que la mente sueña

Ay ojo mío

Los cielos son azules  
pero el sol asesina  
el mar es calmo  
pero las olas cosechan estragos  
la tierra es firme  
pero entre los árboles danzan las sombras

y desde el monte ojos maliciosos nos siguen

### Back Home Contemplation

There is more to heaven than meet the eye  
there is more to sea  
than watch the sky  
there is more to earth  
than dream the mind

O my eye

The heavens are blue  
but the sun is murderous  
the sea is calm  
but the waves reap havoc  
the earth is firm  
but trees dance shadows  
and bush eyes turn

El precio que pagamos por el sol

Estas islas pos  
no son postales  
pa' quel turista descubra  
¿sabes?  
estas islas pos son reales  
más reales  
que de carne y hueso  
más allá de las piedras  
más allá de la espuma

estas islas te parten  
la columna

los pechos de mi madre  
como volcanes durmientes  
quién sabe  
qué tipo de sulfurioso  
cáncer le hace trampa  
por debajo  
mientras el viento  
limpia constantemente  
las lágrimas de mi padre  
en salados huracanes  
y el canto suave de mis abuelas  
cribando arena  
el agua espejo de las palmeras

La pobreza es el precio  
que pagamos por el sol niña  
ven, corre

Price We Pay for the Sun

These islands  
not picture postcards  
for unravelling tourist  
you know  
these islands real  
more real  
than flesh and blood  
past stone



past foam  
these islands split  
bone

my mother's breasts  
like sleeping volcanoes  
who know  
what kinda sulph-furious  
cancer tricking her  
below  
while the wind  
constantly whipping  
my father's tears  
to salty hurricanes  
and my grandmothers croon  
sifting sand  
water mirroring palm

Poverty is the price  
we pay for the sun girl  
run come

De Sunris

Huracán golpea a Inglaterra

Fue necesario un huracán para acercarla  
Al paisaje  
Media noche pasó ella despierta,  
La huracanada nave del viento,  
Su creciente furia,

Como un espectro oscuro y ancestral,  
Aterrador y tranquilizante.

Háblame Huracán  
Háblame Oya  
Háblame Shango  
Y Hattie,  
Mi primo arrollador, de allá, de casa.

Dime por qué visitas  
Una costa inglesa  
¿Cuál es el significado  
De viejas lenguas  
Cosechando estragos  
En nuevos lugares,

La enceguecedora iluminación,  
Incluso si nos llevas  
con cortocircuitos  
a una mayor oscuridad?

¿Qué significa que los árboles  
Caigan pesados como ballenas  
Sus raíces encostradas  
sus tumbas con forma de cráter?

Ay, ¿por qué mi corazón está sin cadenas?

Tropical Oya del Clima,  
Me alinee contigo,  
Sigo el movimiento de tus vientos,

Cabalgo el misterio de tu tormenta.

Ah, dulce misterio,  
Ven a romper el lago congelado en mí,  
Sacudiendo los cimientos de los árboles en mi interior,  
Ven a hacerme saber  
Que la tierra es la tierra es la tierra.

Huracan hits England

It took a hurricane, to bring her closer  
To the landscape.  
Half the night she lay awake,  
The howling ship of the wind,  
Its gathering rage,  
Like some dark ancestral spectre.  
Fearful and reassuring.

Talk to me Huracan  
Talk to me Oya  
Talk to me Shango  
And Hattie,  
My sweeping, back-home cousin.

Tell me why you visit  
An English coast?  
What is the meaning  
Of old tongues  
Reaping havoc  
In new places?

The blinding illumination,  
Even as you short-  
Circuit us  
Into further darkness?

What is the meaning of trees  
Falling heavy as whales  
Their crusted roots  
Their cratered graves?

O why is my heart unchained?

Tropical Oya of the Weather,  
I am aligning myself to you,  
I am following the movement of your winds,  
I am riding the mystery of your storm.

Ah, sweet mystery,  
Come to break the frozen lake in me,  
Shaking the foundations of the very trees within me,  
Come to let me know  
That the earth is the earth is the earth.

De Picasso, I Want my Face Back

Un marco para el paisaje

Mañana de niebla  
plena de una extraña religiosidad –  
cada pagana colina, la cara oculta de Cristo

detrás del sudario de Turín

\*

La mirlo-sacerdotisa  
sobre una rama invernal  
contemplando la nieve como polvo –  
tan lejos de las palmeras en vigilia  
ante la arena blanca –  
Aférrense fuerte a estos dos dones, oh manos mías

\*

Durante siete días  
no hemos visto  
al caballero del sol –  
Ni un destello de la espada dorada  
que nos rescate  
del helado castillo invernal

\*

Incluso si es solo al pasar, desde el tren  
este invierno enclenque  
puede aún sanarme con  
una mirada llena de pastizales –  
dando vuelta mis campos en barbecho.

\*

Las trenzas doradas  
de nuestro sustento diario –  
esos trigales que se mecen  
en una briza rapunceliana  
Y mira: ni rastros de una bruja o un príncipe

## Framing the Landscape

Morning of mist  
filled with a strange religiousness –  
each pagan hill, the dark face of Christ  
behind the shroud of Turin

\*

The blackbirth-priestess  
on a winter-branch  
overlooking the powdery snow –  
far from palm tress keeping vigil  
over white sands –  
Hold fast to both gifts O my hands

\*

For seven days now  
we haven't seen  
the knight of the sun –  
No flash of golden sword  
to rescue us  
from winter's icy castle

\*

Even glimpsed from a train  
this weedy-winter  
can still heal me with  
an eye-full of everyday grass –

turning my fallow fields over

\*

The golden plaits  
of our daily sustenance –  
those wheat fields waving  
in a Rapunzelic-breeze  
And look – no sign of witch or prince

Sueños de Guyana  
(A Aubrey Williams, artista guyanés)

1

Olor a sangre de antiguos ancestros  
olor a conquistador  
color de la biblia  
y de la espada el color

El azul turquesa de la mañana  
la oscuridad de la noche en la selva  
el pecho amarillo del tucán  
y el loro en su verde volar

El rojo de una advertencia maya  
De las Kaieteur el blanco humear  
en la luz del bosque al alba

2

La yugular del interior

a eso apuntas –

Los cuadros surgen  
como grandes espectros del bosque  
o rostros que emergen de las pinceladas  
que sueña un arqueólogo  
artefactos traídos  
de la caída de viejos imperios  
una resonancia de colores  
y siempre ese espacio  
que le reservas al fuego –  
tomando al paisaje  
como tu paleta  
mientras conversas con las estrellas.

Guyana Dreaming  
(for Aubrey Williams, Guyanese Artist)

1  
Smell of old ancestor blood  
smell of conquistador  
colour of the bible  
colour of the sword

Turquoise blue of morning  
dark of jungle night  
yellow breast of toucan  
green of parrot flight

Red of Mayan warning



Kaieteur smoking white  
rituals of colour  
in dawn of forest-light

2

The jugular of the heartland  
This is what you go for –

Paintings arising like  
great forest-spectres  
or faces emerging  
from the brushstrokes  
of a dreaming archaeologist  
artefacts brought forward  
from fall of old empires –  
a resonance of colours  
and always that space  
you reserve for fire –  
holding the landscape  
like your palette  
while speaking with the stars

Hacia el interior

(A Oliver Hunter que nos llevó a nuestra primera aventura monte adentro en el interior de  
Guyana, con afecto y gratitud)

A través de la carne densa y sudorosa de la selva  
nos llevas, despertando nuestros sentidos  
al parloteo de los loros y la canción de los monos aulladores

A través de senderos ventosos que desembocan en altiplano

donde queremos caer  
en el glorioso valle, verde y neblinoso

Pero sobre todo, nos llevas  
    río abajo, río abajo  
donde nuestras manos son un tamiz entre las aguas vegetacionales –  
algunas de una oscuridad brillante como la zarzaparrilla  
otras marrones como el ron e igual de embriagante

Y nosotros, que ni siquiera sabemos nadar  
y nos importa un comino –  
empujamos el pequeño bote más allá  
    de los músculos espumosos  
del río y las piedras  
al viejo son de los comepuerco\*

Capitán, capitán, déjeme bajar  
no quiero, no, tener que nadar  
Itanami\*\* pos me va‘hogar  
Itanami de agua me va‘ inflar

Sólo tú, Oliver, estabas serio  
pues conocías al bosque somnoliento  
y lo rápido que se oscurece –  
cómo manos de leyenda se cierran sobre el agua y aúllan.

Ah, míranos de pie: jóvenes, extasiados  
Ahora hasta las rodillas en el barro  
Ahora hasta las rodillas en el rápido  
nos sacuden las hojas de la risa  
en unísono con el espíritu del monte y el río –

Rápido, sácanos vida  
con el ojo de tu cámara –  
antes que el tiempo nos borre a todos de la foto.

\* “Comepuerco” [Pork-knocker]: nombre local que se le da a los aventureros en busca de oro y diamantes en la selva de Guyana. Deriva de su costumbre de comer puerco salado [N. de la A].

\*\* Itanami: cascada legendaria de Guyana que tiene rápidos traicioneros [N. de la A].

Into the Interior

(for Oliver Hunter who took us on our first bush-adventure into the Guyana interior, with affection and gratitude)

Through dense and sweating flesh of jungle  
you take us, awakening our senses  
to parrot-clatter and howler-monkey song

Through winding paths that lead to plateau  
where we want to fall  
into green stupendous misty valley –

But most of all, you take us  
    down rivers down rivers  
where our hand sift soft vegetational-waters –  
some gleaming dark as sarsparilla  
some brown as rum and just as drunk

And we who can't even swim

and don't give a damn –  
pushing the small boat over  
    the foaming muscles  
of river and rocks  
singing the old pork knocker's song:

Captain, Captain put me ashore  
I don't want to go anymore  
Itanami going drowned me  
Itanami going work me belly

Only you, Oliver, looking stern  
because you know the dreaming forest  
and how sudden it does grow dark –  
how legend's hands clutch stream and bark

O, see us standing – young, ecstatic  
Now calf-deep in mud  
Now calf-deep in rapid  
shaking with the leaves of laughter  
at one with the spirit of bush and river –

Quick, take us life  
with the eye of your camera –  
before time unpictures us all.

Pork-knoker: A local name for adventurers prospecting for gold and diamonds in the Guyana rainforest and derived from their custom of eating salted pork.

Itanami: legendary waterfall in Guyana with treacherous rapids.

**Azucena Galettini:** Licenciada en Letras (Universidad de Buenos Aires). Traductora de inglés (Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas J.R. Fernández). Es becaria doctoral de CONICET, donde investiga sobre la poesía del Caribe de habla inglesa y realiza su tesis sobre la obra de Dionne Brand y Grace Nichols.