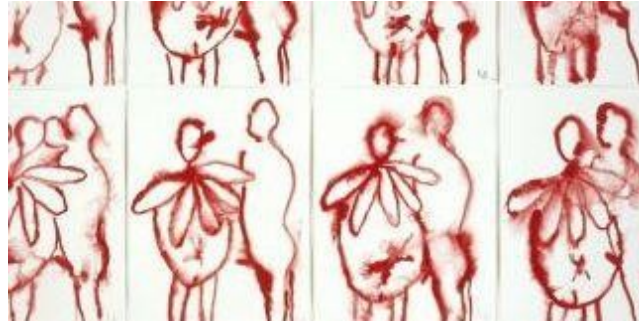


SALAGRUMO 30



ÍNDICE

CRONICA

Tourada com psicanalistas, por João Paulo Cuenca

ENSAYO

Laberintos del decir, por Maica Sanchez

RESEÑA

Formas de volver a casa, por Tamara Kamenszain

POESÍA

Fragmentos de Louise Bourgeois, por Paula Siganevich

CRONICA

Tourada com psicanalistas

João Paulo Cuenca

Na semana passada fui convidado para uma sabatina numa escola de psicanálise. Depois de subir uma escada de mármore, ocupei meu lugar atrás de uma grande mesa de mogno no segundo andar de uma casa branca. Sobre o móvel, meus cotovelos, um gravador, uma jarra d'água e uma pilha invertida de copos de plástico. Nas paredes de pé-direito alto, gráficos incompreensíveis, esquemas lacanianos e quadros da divisão do sujeito. Toda a arena montada reforçava meu terror inicial.

Que, óbvio, tinha outra dúzia de motivos. À minha 'frente' havia uma alcatéia de psicanalistas. Quando começaram a fazer perguntas, a mesa de mogno rapidamente se transformou numa maca de autópsia. Isso é coisa que se faz com um morto, pensei. Ou com um animalzinho empalhado. E ainda: por que diabos eu me sujeito à isso? Busca de autoconhecimento, autoflagelação em público ou – a pior das alternativas – pura vaidade? Depois das minhas tentativas de resposta (não às minhas perguntas, às deles), os psicanalistas mantiveram silêncio de catedral, acariciando lentamente seus queixos esfingéticos, balançando a cabeça para frente e para trás. Até que eu voltasse a falar, mergulhado num poço de constrangimento. Ou que, depois de intermináveis minutos de ausência, algum deles continuasse com a inquisição, empunhando lupas (e lanças) imaginárias.

Os psicanalistas são criaturas muito acostumadas com o silêncio – coisa que só consigo compartilhar com quem tenho muita intimidade.

Notadamente, eu mesmo.

Eles, os psicanalistas, queriam saber sobre meus livros, que leram com profundidade, e por que os escrevi do jeito que são. E me fizeram perguntas que não costumo fazer, pois sei que as respostas são todas muito desagradáveis, e me custa enunciá-las. Como eram bons psicanalistas, fizeram-me algumas perguntas novas – que já incorporei à minha coleção.

Infelizmente, todas elas me levaram a respostas ainda mais deprimentes do que as minhas velhas conhecidas.

Apesar disso, saí da sessão de análise pública com algum alívio nas costas. Talvez a experiência psicanalítica sirva não para trazer a felicidade aos seres humanos da terra, o que me parece tarefa impossível, mas para ajudar um sujeito a ficar um pouco mais confortável com a tristeza que carrega.

João Paulo Cuenca (Río de Janeiro, 1978), escritor y periodista, publicó las novelas *Corpo presente*, *O dia Mastroianni* y *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. La crónica que ahora publicamos salió primero en la revista *Megazine* del diario *O Globo* la semana siguiente de su participación, el 12 de noviembre del 2008, en el “Lugar”, encuentros promovidos por la Escuela Letra Freudiana, de Río de Janeiro, con artistas, escritores, poetas, cineastas; y luego en la revista n. 42 de esa misma institución, donde se publicaron los textos, testimonios, entrevistas, desgrabaciones que resultaron de esa experiencia. El texto de Cuenca nos parece un testimonio muy genuino de lo que producían esos encuentros entre psicoanálisis y literatura. Como dice la presentación de la revista: “Abrir las puertas es como ofrecer un diván en el que nosotros nos podemos acostar, como también los invitados y el público, alternativamente. El psicoanálisis está allí a la espera de que algo aprehendido y transmitido por alguien, con esa particular experiencia, lo haga avanzar”.

ENSAYO

Laberintos del decir

Maica Sanchez

El psicoanálisis ha pensado el vínculo entre la palabra y el inconsciente habilitando ingresar al suplemento de sentido que proporciona la literatura a través de diversos autores. Maica Sánchez recorre esos senderos para leer las voces textuales en Silvina Ocampo. La autora es Profesora Titular de "Psicoanálisis" e Investigadora de UM.

...entrelazado de voces, silencios y ensoñaciones, restituido el silencio de que ha nacido su implacable realidad...

Maurice Blanchot

Si se plantea que la palabra designa al objeto, correspondiendo a cada nombre la cosa que expresa, no existiría la posibilidad de atribución, y tanto el error como la negación no tendrían lugar.

Si se dice que el lenguaje expresa las ideas, la palabra queda por fuera del mundo sensible y se torna un intermediario privilegiado entre las cosas y las ideas que les otorgan un nombre. El mundo inteligible, pensado sobre el fondo de una armonía cosmológica, se plasma, entonces, como basamento del lenguaje.

Si se postula que el objetivo del lenguaje es comunicar esa realidad universal que es el objeto de la ciencia, se vuelve irrelevante establecer dónde la palabra ha adquirido ese privilegio y también si se trata de un instrumento del espíritu o una expresión de la armonía divina.

Estas concepciones del mundo clásico al adjudicar al lenguaje una realidad trascendente, desconocen el orden de invención que le es propio: no es el objeto el que da su

significación al signo, sino el signo el que nos impone suponer un objeto que corresponda a su significación

Es preciso que el lenguaje renuncie a ser simultáneamente expresión de la certeza sensible y de lo universal; al hablar, no empleo signos naturales que comunicarían directamente el conocimiento de las cosas, ni tampoco signos convencionales cuyo valor significativo sólo sería apto para un razonamiento lógico.

Sería vano pretender reducir el lenguaje a relaciones unívocas entre signos y cosas; al hablar el inconsciente del sentido antitético de las palabras, destruye la circularidad del signo; demostrar que el sueño tiene un sentido, conduce a la falta de sentido originaria, el ombligo. Como efecto del trabajo inconsciente, estalla la significación provocada por el sentido sexual que sigue las vías facilitadas por la resonancia de la materialidad significante. La expulsión de la cosa será condición de que la palabra alcance su poder y de que el Inconsciente esté organizado “como” un lenguaje.[\[1\]](#)

Y es por eso mismo que el lenguaje siempre tendrá que ver con “hipótesis acerca del origen, hipótesis que constituyen la forma narrativa en la que se articulan presencia y ausencia.” [\[2\]](#) Lo dicho supone lo no dicho, en el hablar mismo algo funciona como un vacío alojando allí la suposición del referente producida por el corte significante.

Suposiciones erróneas, hipótesis inadecuadas entretejen formas narrativas, textos carcomidos por el incesante punto de fuga del sentido “... el texto no es pensable en la forma, originaria o modificada, de la presencia. El texto inconsciente ya está tramado por huellas, por diferencias, texto en ninguna parte presente, constituido por archivos que son siempre-ya transcripciones. Siempre-ya, es decir, depósitos de un sentido que nunca estuvo presente, cuyo presente significado siempre está reconstituido retroactivamente, suplementariamente... El suplemento, lo que parece añadirse como un pleno a pleno, es también lo que suple”[\[3\]](#).

Se trata de un suplemento, dice Barthes a propósito del texto literario, del que ni la gramática ni el diccionario pueden dar cuenta y respecto del cual no alcanza con señalar que el texto se abre en múltiples direcciones sino que irremediamente, el texto es plural, y lo es porque realiza la “estereofonía musical” del sentido. Es una pluralidad irreductible apoyada no en la ambigüedad del contenido sino en la pluralidad del significante que teje una red de planos. Planos heterogéneos amalgamados, superficies paralelas que se interceptan, voces múltiples de registros disonantes que se ensamblan y se distinguen en

una combinatoria única e irrepetible que transporta, a su vez, la intertextualidad en la que está inserto todo texto.

Pluralidad que convoca, que llama a la lectura; transitando sus laberínticos pliegues se compromete en una ética.

Nos detendremos en un caso elemental de intertextualidad, la polifonía: en el enunciado, o texto, tomados indistintamente, puede advertirse la presencia de otra u otras voces.

La distinción locutor-enunciador es interior a una concepción del sentido, respecto de la cual, O. Ducrot propone su teoría de la polifonía de la enunciación como un paso más. Tomando como punto de partida la localización del decir en lo dicho, ubica en el enunciado, en el sentido del enunciado, un comentario de la enunciación que excede al fundado en el acto ilocutorio. El sentido de un enunciado “describe”, “representa” a la enunciación como una suerte de diálogo cristalizado donde distintas voces se entrechocan y superponen.

Producido en el interior del proceso interlocutivo, el sentido hace del enunciado un montaje en el que se representa, al modo de una representación teatral, aquel intercambio de voces, aquel diálogo que ofrece como imagen de la enunciación.

La localización del decir en lo dicho, es decir, de la enunciación en el enunciado, es rastreable a partir de la distinción que la filosofía del lenguaje establece entre *decir* y *mostrar*. El enunciado no *dice* el sentido sino que lo *muestra*, lo deja presuponer, según las indicaciones que la enunciación ofrece. Indicaciones que, en tanto concernientes al enunciado, posibilitan la puntuación del margen de todo texto.

La consideración de la palabra en su dimensión de acto, la palabra como acto ilocutorio, sella la idea de un margen interior al texto.

A su vez, estas distinciones (decir-mostrar, texto-margen) exigen no confundir lenguaje y discurso, ya que siendo el hablante el que realiza el acto de referencia (referencia siempre supuesta), será en el discurso que la enunciación se evidencia como condición de la representación y por lo tanto, el sentido del enunciado será producido a partir de las indicaciones que de la enunciación se muestran.

Al integrar la teoría de los actos de lenguaje en una concepción polifónica de la enunciación, Ducrot impugna la idea de que el texto hace oír una sola voz y subraya el valor constitutivo de esa alteridad “en el sentido del enunciado, en la representación que éste da de la enunciación, aparecen voces que no son las de un locutor: son los enunciadores, esos seres que supuestamente se expresan a través de la enunciación, sin que por ello se les pueda atribuir palabras precisas; si ellos “hablan” es sólo en el sentido de que la enunciación aparece como si expresara su punto de vista, su posición, su actitud, pero no, en el sentido material del término, sus manifestaciones concretas”.[\[4\]](#)

Voces en “Cielo de claraboyas”

En “Cielo de Claraboyas”[\[5\]](#) la invitación al encuentro con un sentido que fluye, se diluye, irrumpe sorprendiendo o desconcertando al lector, se renueva en cada línea. El relato construye un mundo textual habitado por una estética acorde a una idea de belleza estrechamente ligada a lo monstruoso. Monstruosidad ingeniosa o, quizás, ingenio monstruoso que en ningún momento traspasa la barrera que lo tornaría horror.

Comanda el relato una combinación de recursos narrativos que sorprende e interpela al lector permanentemente ” lo que esperaría leer se da junto a lo que no esperaría leer”[\[6\]](#) – ojos tristes hipnotizados por grandes serpientes; sombríos cuerpos dueños de pies aureolados como santos; diarios con músicas de una pianola que se atrancaba siempre en la misma nota; sombra de una pollera disfrazada de tía; tía como diablo negro con pies embotinados de institutriz perversa; cordones que al desatarse provocan accesos mortales de rabia; voz negra que al gritar hace un pozo oscuro sobre el suelo; rulos de sangre atados con moños; brazos con garras abiertas; fierro que golpea con ritmo de saltar a la cuerda; etc.-.

La casa de la tía, la casa que se eleva sobre los vidrios de la claraboya y la calle, distintos escenarios que la narración transita reuniéndolos en dobles planos enlazados en simultaneidad.

Duplicidad planteada desde el inicio, ojos tristes hipnotizados por grandes serpientes que delinean una otra casa misteriosa a través de los vidrios de la claraboya; se reitera como tal, entre la calle con vendedores tristes y la casa de arriba sólo poblada por el llanto pequeño de una chica y la sombra de una pollera disfrazada de tía. Una otra superposición de planos es

presentada en el interior de la casa de arriba cuando pies desnudos saltan a la cuerda mientras una caja de música canta con una muñeca encima.

Duplicidad que alcanza su efecto máximo al concluir el relato. Sin enlace alguno, la frase final da un inesperado salto. Anunciado por el espacio en blanco que precede en la página, el salto se realiza: “Celestina cantaba *Les Cloches de Corneville*, corriendo con Leonor detrás de los árboles de la plaza, alrededor de la estatua de San Martín. Tenía un vestido marinero y un miedo horrible de morir al cruzar las calles”.

Ya no estamos en el cielo de claraboyas, abruptamente descendimos a una plaza.

El inesperado traslado a otro plano se refuerza con el salto producido respecto de lo que se venía contando: del inquietante escenario recorrido por esos tristes ojos hipnotizados a la placidez que trasunta la escena de las niñas corriendo entre los árboles de una plaza. Salto a esa placidez que la frase final realiza al encontrar en el “horrible miedo de morir” un modo de nombrar aquello que desencadenara esas horribles y monstruosas figuras sobre la claraboya.

Otro doble plano se abre en la comodidad que el narrador comparte con sus monstruosas figuras, conservando una sutil distancia que preserva a la “superficie de imágenes” de cualquier exceso. En los intervalos entre esa comodidad del narrador y lo inquietantemente monstruoso de lo que cuenta, un matiz irónico se insinúa decidiendo el tono de la narración. Entrelazados en él, otros tonos, diversos entre sí, que van desde gritos de pelo tironeado hacia risas de pelo suelto, voz negra, voz de cejas fruncidas y de pelo de alambre, risas claras y altas, voz de los pies embotinados, voces que rebotan como pelotas, etc., se inmiscuyen sin quebrar la distancia irónica que permanece al modo del eje que en una composición musical define el carácter de la obra.

La voz del narrador se desdobra, otras voces hablan en ella. Lo contradictorio y desencajado, lo monstruoso e inquietante de la narración puede ser atribuido a esa voz que hace oír su horrible miedo de morir entrelazada en la voz del narrador. El que cuenta se mantiene sutilmente a distancia de aquello que constituye el “centro de perspectiva” de lo narrado, desde donde se ven las monstruosas e inquietantes figuras, verdaderas metamorfosis de cada detalle de esa casa tan familiar.

La frase final dice del punto de vista del narrador: el horrible miedo de morir hipnotiza con grandes serpientes a ojos tristes, taconeando la diabólica perversidad de la institutriz, tiñe de sangre el dibujo de la cabeza partida reflejada en el vidrio.

Una segunda voz se entrelaza en la que narra, voz interpelativa y feroz, le atribuye un nombre a esos pies chiquitos haciendo de ese nombre un oscuro abismo, voz negra que grita ¡voy a matarte! haciendo un pozo oscuro sobre el suelo. Oscuro abismo, pozo oscuro: esta negra voz arroja a ese oscuro lugar desde donde no es posible ver ni tampoco hablar. Tiempo de suspensión lindante con el horror y en el que la monstruosa voz negra se vuelve la falda más santa. En ese punto de suspensión, abrupto salto a la plaza. En el salto a ese otro plano, que es también un fuera de la casa, un personaje se recupera. Celestina juega y corre.

Dobles planos, polifonía de voces, desdoblamiento del narrador. Inmediatamente después de presentarse en uno de esos tristes días en que los ojos se hipnotizan con las serpientes que son los cables del ascensor de la casa de su tía, el narrador se torna impreciso, habla en tercera persona. Narrativa descriptiva en tercera persona para ese mundo monstruoso que habita la casa de arriba. Pero también para la placidez de la plaza.

El empleo de la tercera persona responde al desdoblamiento del narrador que puede ser leído sólo a partir de la frase final, frase que dice “del centro de perspectiva”, dice del punto de vista, ese “otro” lugar desde donde el narrador cuenta. Ese “otro” lugar desde donde una polifonía de voces se hace oír entrelazándose en la voz del narrador, quien sólo puede seguir hablando ausentándose, conservando esa sutil distancia también, con el personaje. Celestina. Un nombre para el sujeto de la enunciación.

[1] Lacan, J., “*La instancia de la letra en el inconsciente*”, *Lectura Estructuralista de Freud*, Siglo XXI, México, 1971.

[2] Milner, J.C., *El amor por la lengua*, Edit. Nueva Imagen, México, 1980.

[3] Derrida, J., “*Freud y la escena de la escritura*”, *Suplemento de las Notas*, E.F.B.A., Bs.As., 1980.

[4] Ducrot, O., *El decir y lo dicho*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1986.

[5] Ocampo, S., *Cuentos Completos I*, Emecé Editores, Bs.As., 1999.

[6] Molloy, S., *Lexis Vol. II*, Num.2, diciembre de 1978.

RESEÑA

Sobre *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra

Tamara Kamenszain

En *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra, novela que juega al límite con la posibilidad de ser autobiográfica, la madre del narrador –un joven escritor que visita la casa paterna- le pide opinión sobre un libro que a ella le gustó mucho. Para el narrador el libro es malo y esa es su respuesta tajante. De esa noche, en la que trata de dormirse en su cuarto de infancia, evoca: “me dormí recordando la voz de mi madre diciéndome: deberías ser más tolerante”. En mi caso, debo decir que la recomendación de leer esta deslumbrante novela de Zambra, como tantas otras que suelen dar en el blanco de mis preferencias literarias, se la debo a mi hijo. Él, sin mostrar excesivo interés en esas preferencias mías, parece sin embargo estar poniendo a funcionar una especie de intuición familiar que tal vez sea genética. Julia Kristeva, cuya conferencia “Ser madre hoy” acabo de escuchar en el marco del Honoris Causa que le otorgó la UBA, negaría que se trate de una intuición genética. Arriesgada como siempre, la pensadora se atreve a reflatar términos casi anacrónicos como amor, pasión, o incluso madre, para construir la sugerente noción de “pasión materna” que vendría a desbiologizar el vínculo con el hijo, devolviéndole a la mujer esa capacidad sublimatoria que hasta ahora el psicoanálisis atribuía a la función paterna. La pasión materna, en cambio, no es una función sino una experiencia de amor por la que la madre, al transmitir el lenguaje, transmite a un tiempo pasión por ese lenguaje. Así, dejando en un acto de desprendimiento que el otro lo haga suyo, ella también aprende a hablar de nuevo. Tal vez tanto en el caso de la madre zambriana como en el mío propio, cada una a su modo, transmitimos y nos dejamos transmitir en un ida y vuelta donde el lenguaje no es instrumento sino experiencia. Y ese otro término anacrónico, “tolerancia”, que ella le pide al narrador, podría servir también para

aludir al desprendimiento que haría posible pensar la literatura no como un artificio avalado por el gusto sino como otra de las formas de volver a casa.

POESÍA

Escritos

Louise Bourgeois
(selección Paula Siganevich)

La obra plástica y los escritos de Louise Bourgeois (París-Francia 1911-Nueva York-Estados Unidos 2010) se corresponden con una época que toma al psicoanálisis como modelo de pensamiento y creación artística. Por eso llamar a la muestra que se realizó en PROA de Buenos Aires durante el 2011 "El retorno de lo reprimido" es preciso e iluminador. El curador Philip Larratt-Smith reúne un conjunto de obras fechadas entre 1942 y 2009 y textos inéditos producto de sus lecturas psicoanalíticas y su práctica terapéutica. Es así que Larratt-Smith se hace una pregunta: ¿será que en el arte de Bourgeois la forma reemplaza al síntoma ya que la artista posee una vía de acceso privilegiada al inconsciente para expresar la realidad psíquica esencial en forma simbólica?

En el reino visual de Bourgeois cada cosa posee la apariencia formal de su opuesto. Su obra, en el cruce entre arte y psicoanálisis, marca el momento de irrupción del vacío, el silencio, la subjetividad y el inconsciente, que ingresan al texto donde neurosis, trauma e inconsciente son sujetos activos del discurso, y el sueño es una nueva concepción del tiempo. Paralelos son los procesos de desarrollo de las ciudades y de los sujetos individuales que deben nombrarse, verse y concebirse en el caos y frente al nuevo concepto de masa. Maman: la araña (1999), gigantesca e icónica es presentada en el espacio público; la artista quiere ponerla en el espacio público de la gran ciudad.

El crítico de arte Donald Kuspit nos cuenta que Louise se analizó con Henry Lowenfeld durante treinta años. Él la alentaba a que siguiera su propio camino en el arte, aprobando su independencia creativa en tiempos en que su arte no era precisamente bienvenido en la escena artística de Nueva York (dominado por el expresionismo abstracto, el arte pop, el arte conceptual en los años 60 y 70). Cuando él afirma en sus escritos que el

arte es una garantía de cordura quiere decir que Lowenfeld y el psicoanálisis la mantuvieron cuerda.

Los escritos de Louise Bourgeois son una reunión de fragmentos de diarios, cartas, notas, todos inéditos, traducidos y publicados por primera vez en esta edición de Proa que dejan escuchar una voz generacional. La artista nacida en Francia y exiliada a Estados Unidos, imbuida del psicoanálisis, atravesada por una cultura de la memoria, el recuerdo, la creatividad como paliativo de los dolores psíquicos y como motor de vida escribe estos fragmentos.

Cuánta violencia hay hoy en ti
cómo podría saberlo, qué manera tendría yo
de averiguarlo
hay maneras
¿Tienes ganas de limpiar, cambiar,
mejorar, reparar las cosas que te rodean?
¿Sientes el intenso deseo de hacer alguna
cosa, de ir y comprar algo?
¿Te interesa algo que ayer
no te interesaba, que hoy sea nuevo?
¿qué has abandonado que ayer
o la semana pasada te interesaba?
¿hoy que desprecias?
¿qué hace que hoy sea un nuevo día?
método de comparación de chequeo de prueba
de chequeo cruzado de pequeños detalles.
Cómo piensas vestirse, con la tristeza y la
modestia del negro, de blanco
juvenil y triunfante, de tu azul y vivido coral
Este fluir de la conciencia, como un
río, siempre igual y siempre diferente

qué partículas, qué colorcitos
algunas piedritas, algunos granos
de arena, algunos, barro, algunas ramas, algunas
flores, algunos peces hoy cálido
ayer helado y mañana fresco
Debes reconocer lo que ya has visto
acostumbrarte, usarlo como mejor puedas.
No tengas miedo de lo que encuentres
nuevo no lo subestimes ni
tampoco sobrestimes.

1958

Siempre fui consciente de la
posibilidad de que el silencio cayera
como la tapa de una tumba y me engullera
para siempre
El silencio invadió la habitación
y yo tenía miedo de oír latir
mi corazón, era un peligro que venía de adentro
y que solo una incesante marea de
palabras podía repeler si no
dominar.
escuchar el caos, una cascada.
las esclusas del marne - Bethoven
un río que arrastra
piedras y árboles
El trueno que pasa
rodando

1958

Mis piezas escultóricas (en general figuras)

no son sólo un estudio de la forma - representan
estados emocionales generalmente de tipo
doloroso, como por ejemplo 1º ahogamiento inminente (bajo
el agua) un tema muy viejo

2º visita temida, expectación aprensiva-
conflicto de 2 sentimientos igualmente fuerte y encontrados. La
aprensión me hace buscar armas defensivas.

3º terror por el bienestar de alguien

Esos son mis temas. No deseo
que esto se publique porque para mí
la ansiedad como tal es aún un tema nuevo.
Me interesa hablar de métodos, medios,
técnicas, limitaciones y producción, también
de las relaciones de los escultores con sus pares críticos, público, etc.

1958

Leí antes de dormirme. Sartre 10pm

El Muro y el cuarto

No logro dormirme. Espero
despierta hasta las 2.30 am entonces tomo
una aspirina. Sueño con una escena
familiar donde la vida es tranquila. La
madre es muy alta encorsetada formidable
pero en ningún momento ocurrió nada
desagradable

De repente una persona (del tipo bajo y
fornido) me pregunta sabes qué es
un símbolo - Es una cosa que
pretende ser otra.

Sabes esa mujer a la que llamamos madre, ella en realidad es "La muerte" su
cuerpo es como un canasto de mimbre

debajo del vestido - estoy atrozmente
estupefacta de haber vivido tanto
sin saber y gracias a Dios sin
estar en conflicto con ella

Enero 1959

Tengo miedo de perder mi tiempo
mi saber
mi dinero
mi equilibrio
mis posesiones
mi seguridad
mis afectos

de perder el control mi camino
Tengo miedo de que se me escapen las cosas
y de que la gente me abandone
o se separe de mi

Febrero 1962

lápiz negro grueso Quiero concluir con una preocupación de
muchos años - aviones curvados, como
existían en el mundo industrial de las
formas moldeadas moldes prensados producidos
industrialmente - cómo hacer para que el
vocabulario dado exprese
emociones elementales y sea leído
por los ojos del siglo veinte.

el hambre

la envidia

el asco

la cara en el pasado

expresaba esas emociones

la indignación estados del ser
la violencia
la venganza creación de un vocabulario
la perplejidad de formas
la duda
la voluntad aunque la figura humana
la furia no esté representada
la disyuntiva nadie podrá dejar
 de conmoverse por la
 emoción transmitida
 expresada

1968

mundo cerrado cuyos límites
veo y que puedo
controlar. Allí estoy
a gusto
¿La vida me está pasando por al lado?
eso hace el miedo
establece la distancia entre
lo inmediato y lo eterno
lo evanescente y lo eterno

enero 1969