

Rinoceronte

Revista de Cultura

07

p a r t i r

c o n t i n u a r

c o n t a r

e n s a y a r

l e e r - r e l e e r

c e l e b r a r



quiénes somos · contacto

SU- ma- rio

Diseño: *Paula Ripesi*
paula.rip@gmail.com

Ilustraciones:
María Eugenia Sánchez

Contar

La Frontera Vecina

Juan Pawlow

El intérprete

Juan José Saer

Partir

Paul Auster:

la poesía como

exploración y preludio

Gabriela Cuomo

Continuar

Tengo miedo torero. La

novela de Pedro Lemebel

Patricia Martínez Bin

Ensayar

Alguien nos deletrea

Daniel Ripesi

Leer-Releer

La lengua que respira como el mar

Rodrigo Nieto

Celebrar

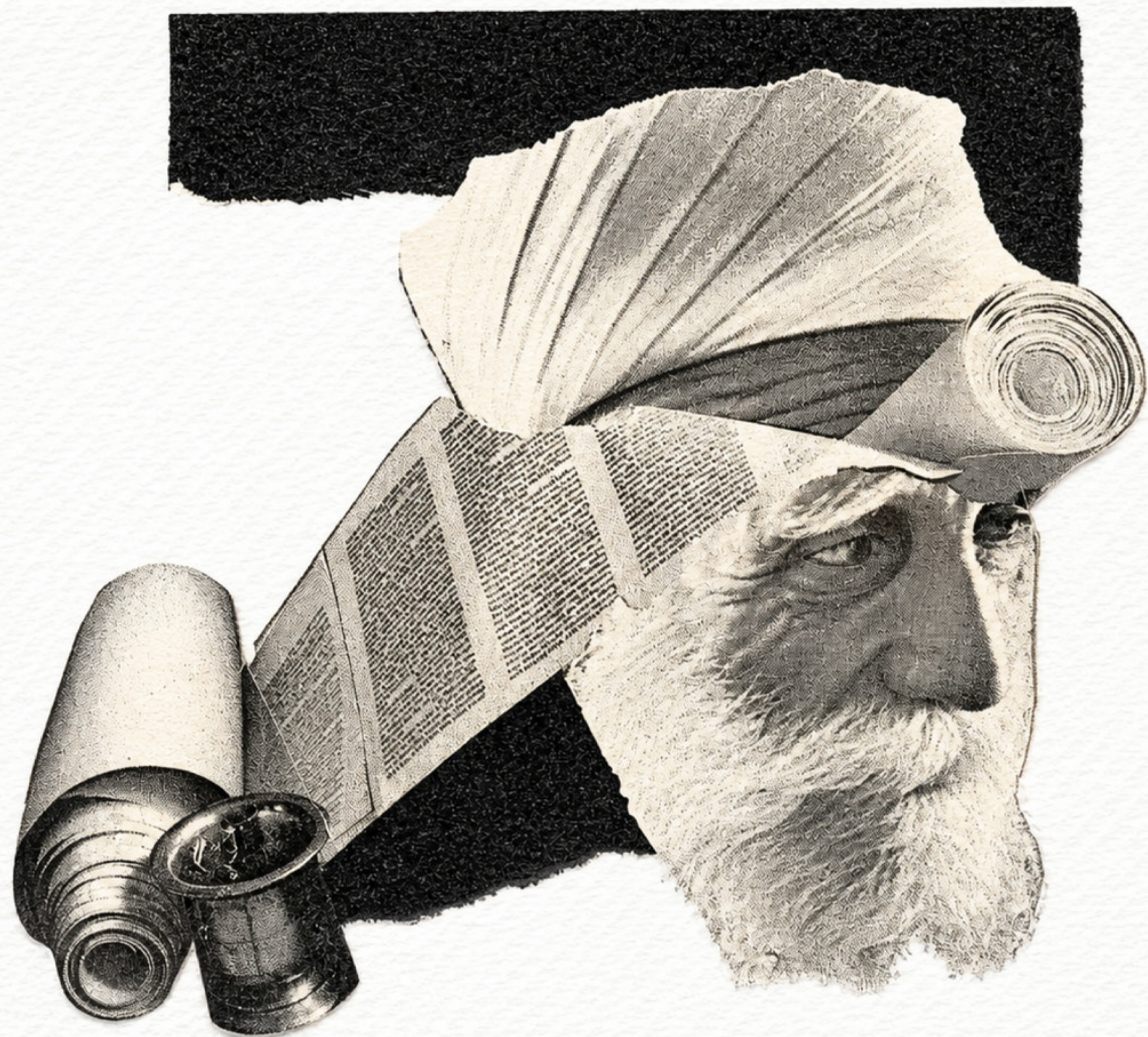
La otra orilla del desvelo

Norberto Riccombene

La yapa

Paul Auster

Franz Kafka



Editorial

Explorar la lengua

Ningún animal llega tan desprovisto como el hablante para vérselas con el mundo y con sus necesidades. Llegamos tarde a nosotros mismos. Necesitamos relatos, nombres y ficciones para orientarnos. La lengua es, quizás, el órgano más extraño que hemos desarrollado.

Gracias a ella compartimos experiencias, heredamos memorias y proyectamos futuros. En sus tramas se despliegan nuestras formas de placer, nuestras búsquedas y también nuestras preguntas. Vivir, para los hablantes, es siempre vivir entre palabras; encontrar una satisfacción, por pequeña que sea, implica también encontrar una forma de decirla.

La lengua no es solamente aquello con lo que nombramos las cosas. Es también aquello con lo que sentimos su ausencia, imaginamos su presencia y celebramos su encuentro. Atravesamos la vida dentro de ese órgano invisible. Como el pez vive en el agua y el árbol en el aire, nosotros vivimos en la lengua.

Explorar la lengua es internarse en ella como quien entra en un territorio donde todavía algo tiembla, donde las palabras no terminan de fijarse del todo y el sentido permanece en movimiento. Hay lenguas vecinas y extranjeras, lenguas que respiran como el mar, lenguas heridas por la historia, por la conquista y la dominación, por el exilio, por el deseo, por la memoria política y por las voces que sobreviven en sus márgenes.

Tal vez escribir, leer o traducir no sean más que distintas formas de rozar aquello que en la lengua nunca termina de atraparse. Algo insiste allí: un ritmo, una música, un silencio, una respiración. Porque toda lengua parece guardar una zona intraducible, incluso para quienes la hablan. Y acaso toda literatura nazca justamente de esa intemperie.

En este número aparecen lenguas que se mezclan, se confunden y se desterritorializan. La infancia descubre que la lengua del otro también puede ser propia y que lo propio, quizás, siempre conserva algo de extranjería.

La poesía explora la distancia entre las palabras y las cosas. Unas persiguen obstinadamente a las otras, mientras las cosas se escapan, se transforman o permanecen en silencio. Paul Auster es invitado a esa cacería.

La lectura se vuelve conversación viva y memoria compartida. Pedro Lemebel hace del bolero, la crónica y el exceso barroco una lengua política y erótica donde la experiencia encuentra una forma singular tan disidente.

Alessandro Baricco escucha en el mar algo más que las olas. Escucha una cadencia, una música antigua que parece preceder a las palabras y, sin embargo, sostenerlas. Como si toda narración conservara todavía el rumor de aquello que la hizo posible.

Los ensayos que recorren estas páginas insisten, cada uno a su manera, en que la lengua no es una herramienta transparente sino un cuerpo vivo: sangra, calla, murmura, recuerda, sueña.

Explorar la lengua es también explorar sus bordes. Allí donde la lengua mayor pierde firmeza y aparecen hablas menores, las paradojas, los desvíos, las músicas íntimas, las palabras todavía no domesticadas. Allí donde el lenguaje deja de comunicar simplemente para empezar a tocar algo del mundo.

La artista invitada de este número María Eugenia Sanchez, Maru, trabaja con collages analógicos. Y quizás no haya mejor imagen para pensar esta edición. Porque también una lengua es un collage: restos, citas, ritmos, memorias, voces ajenas, silencios y fragmentos que sobreviven al tiempo y encuentran nuevas formas de respiración al tocarse entre sí.

Rinoceronte 7 se arma entonces como un collage de exploraciones. Textos que no buscan clausurar sentidos sino abrirlos, acercarse a aquello que todavía respira en las palabras. Porque seguimos intentando escuchar qué hace la lengua con nosotros mientras creemos hablarla.

Patricia Martínez Bin.

Artista invitada:

Mi nombre es María Eugenia Sánchez, aunque muchos me dicen Maru. Nací en Buenos Aires en 1980 y crecí en una familia donde el arte formaba parte de la vida cotidiana. Los paseos de fin de semana solían transcurrir entre museos, alimentando una curiosidad que me acompaña hasta hoy.

Con el tiempo estudié Psicología y me formé como psicoanalista. Hace un tiempo, una contingencia me llevó al universo del collage y descubrí allí una pasión inesperada.

Encontré también una profunda afinidad entre esta técnica y el trabajo analítico. Tanto el collage como el psicoanálisis tienen algo del bricolage: trabajar sin recetas, con materiales ya existentes, piezas sueltas, fragmentos, restos, huellas y elementos heterogéneos que se reúnen de manera contingente. Se trata de arreglárseles con lo que se tiene a mano, confiando en que aquello recortado alguna vez encontrará un uso inesperado y producirá un sentido nuevo e inédito, que subvierte las leyes del lenguaje. Es una enorme alegría que mis collages ilustren esta revista y haber podido encontrar, en este momento de mi vida, una conjunción tan fértil y disfrutable entre el psicoanálisis, la cultura y el arte.

Gracias por la oportunidad.



Contar

Juan Pawlow

En este número de Rinoceronte, presentamos dos cuentos. Para el primero, imaginemos la siguiente escena:

Dos hombres fuman. Uno sentado en una parecita que sostiene la verja del frente, el otro sacó directamente una silla a la vereda. Uno de ellos dice: “Ahí está viniendo el austríaco”. Lo dice en ruso, el otro hombre lo entiende, aunque es ucraniano. Además de compartir idiomas eslavos, desde hace años son parientes: consuegros.

Llega don Unger y hace una broma en su correcto castellano, también trae una pipa como el ucraniano; el ruso pita un cigarro.

La tarde avanza pero antes de la noche llega el polaco y don Nicola, el calabrés de la cuadra; también se detiene a conversar.

Lindante a esa vereda se escuchan unos gritos de mujeres: las gitanas andan regañando a sus hijos en su extraña lengua. Babel, en aquel tiempo, parecía haberse constituido en ese barrio del sur de la ciudad.

Tal vez haya sido ese mismo día en el que dos chicos, aburridos en la tarde de verano, descubrieran un diccionario castellano que tenía en su último tomo un apartado “Caló- Español” y exploraran sus páginas intentado acercar las distancias con los gitanillos vecinos.

El que no pudo acercar distancias fue el niño al que llamaron Felipillo. Nunca pudo entablar un vínculo con los carniceros, aunque trabajó para ellos. Un océano de humanidad los separaba.

El llamado Felipillo fue sometido a la lengua carnicera, a partir de ahí, vivió como:

“...el hombre dotado de una lengua doble, como la de las víboras. De mi boca sale ya la bendición, ya el veneno...”

La crudeza del relato del gran Juan José Saer muestra que aún para el intérprete -al que se le impuso un nombre, una lengua y algo así como un oficio-, esa lengua extranjera, esa lengua carnicera, será hasta el fin de sus días, una “pared, compacta, inútil y sin significado”.



La frontera vecina.

Juan Pawlow

A “Enio” por el recuerdo...

Aquellas tardes de verano eran extensas. En esa época la tarde era un largo trecho que comenzaba más allá de la comida del medio-día con el desierto llamado “hora de la siesta” y se extendía hasta los primeros atisbos de la noche.

Vagábamos con mi amigo por aquel desierto en el silencio quieto de un territorio prohibido, oscuro, el comedor de su casa, único ambiente tolerable en el día abrumador. Sitio sagrado donde cada cosa tenía su lugar preciso, donde el parquet brillaba tanto como los bronce; donde su padre, las tardes de los sábados, escuchaba viejos registros de Tito Schipa con los ojos entrecerrados. Lugar que, con andar cauteloso y para combatir nuestro aburrimiento, profanamos aquella tarde de verano.

La casa de mi amigo quedaba de un lado del mundo, el mundo accesible; la medianera común no era obstáculo para que uno u otro la atravesara en una u otra dirección, saltábamos fácilmente. Del

otro lado: otro mundo. Un mundo lejano aunque también pegado a mi casa, pared de por medio. Un mundo incomprensible para mí, para mi amigo, y tal vez -lo pienso ahora- lo fuera también para sus propios habitantes.

De ese lado habían instalado sus casas los gitanos, quienes justo en ese instante de la historia detuvieron su movimiento, habían dejado de errar, habían detenido el tiempo que los había impulsado a recorrer una y otra vez los caminos. Dejaron sus carpas, su nomadismo y se establecieron en dos grandes casas de madera, una detrás de la otra. Y es por eso que creo que aquel momento era, también para ellos, algo incomprensible: el sedentarismo era seguramente algo nuevo, impensado.

Mundo raro de por sí el de la infancia: ¿Qué ve un chico? ¿Con qué ojos mira el mundo? ¿Cómo cubre el universo de sus juegos la fatalidad y las diferencias, la vida y la muerte?

¿Qué miraban nuestros ojos cuando veían habitualmente, día a día, esas largas polleras y los pañuelos multicolores de las mujeres, los edredones y las alfombras aireándose al sol, el samovar lustroso, el continuo movimiento de gente, los autos y las camionetas yendo y viniendo?

A nuestros oídos llegaban voces extranjeras, nombres extraños. Gritos inútiles -que los chiquillos desoían- que salían de la boca de una gitana en la que abundaba el oro. Y no sólo en su boca, sus manos, su cuello, las orejas y sus muñecas, todo rebosaba de oro.

Vivían allí los gitanos y los gitanitos, y entre ellos *Julupe*, que tendría más o menos nuestra edad.

Errábamos con mi amigo a la búsqueda de algo que sacudiera el tedio que producía aquel calor, aquella inmensidad de tiempo. No sé quién de los dos habrá dado con los diccionarios acomodados en el modular. Tampoco recuerdo quién reparó particularmente en el apéndice anunciado en el lomo: “Diccionario español – gitano caló.” De inmediato nos sumergimos en ese libro a la caza de algunas palabras. ¿Queríamos que *Julupe* se llevara alguna sorpresa? ¿Que repentinamente se encuentre con su lengua en nuestra voz?

No sé qué palabras habremos elegido. Me acuerdo sólo de una: *calé*; no recuerdo ninguna otra, tal vez tuvieran que ver con lo que para nosotros era un juego y para *Julupe* no. En realidad nunca jugábamos con él, a lo sumo una parodia, ese largo discutir sobre el precio de algún objeto, una bicicleta, una pelota, un autito. Nosotros fingíamos un interés vendedor, él regateaba el precio realmente interesado; con mi amigo nunca evaluamos en serio la posibilidad de cerrar el trato.

¿Cuáles serían aquellas palabras que, afanosos, nuestros dedos buscaron recorriendo el diccionario? ¿Cuáles eran aquellas palabras ahora perdidas para siempre?

Era sólo un puñado de ellas que cabría en nuestra mano, las aprendimos con premura en ese ambiente oscuro, en la tarde calurosa.

Una vez aprehendidas fuimos a la búsqueda de *Julupe*. Creo que nunca habíamos tenido tanto interés en encontrarlo. Jamás llamábamos a su casa; ese día tampoco nos atrevimos, aunque seguramente estuvimos a punto de hacerlo. Lo esperamos ansiosos merodeando la cuadra, repitiendo, para que no escapen, esas pocas palabras.

Nuestro júbilo fue inmenso al ver a *Julupe*, venía a lo lejos caminando con otro gitanito. Corrimos hacia él: ¡Caló! ¡Calé! Y aquellas otras imposibles.

Recuerdo claramente su gesto. Su cara se deslizó de la incompreensión hacia la indiferencia y siguió caminando con el otro gitanito como si nada.

En aquel territorio prohibido, aquella tarde de verano, se nos habían confundido las lenguas. ¿Pero acaso sabíamos de la existencia de la *Mitteleuropa*? ¿Sabíamos que había algo llamado Europa Oriental?

Pueblos, países, lenguas y territorios con sus órdenes borrados en nuestra geografía. El término “gitano” nos encandiló y llevó a engaño. Confundimos a éstos y su lengua con el caló de Andalucía, el “gitano” que reconocía aquel diccionario; pero Babel continuaba allí.

Y sin embargo, aun sin la geografía, yo tendría que haber advertido algo. Tendría que haber reconocido en *Julupe* a alguien mucho más próximo. ¿O no había escuchado a su abuelo? ¿O no había

escuchado a mí abuela? Su abuelo, el viejo gitano que tomó la dolorosa decisión de abandonar el nomadismo, y que había perdido por eso su condición de cacique, hablaba en ruso con mi abuela. Y esas palabras, esa lengua, no eran para mí extranjeras. ¿No compartían ellos, además de la lengua, la Iglesia?

Aquel desconocimiento tal vez no fuera inocente. Ahora podría afirmar que no se trataba de falta de saber. Si hubiera reconocido ese entrelazamiento de lenguas, esa comunidad religiosa –la Iglesia ortodoxa rusa-, seguramente me hubiera espantado al sentirme tan próximo a *Julupe* y tan lejano al amigo de infancia. Se hubiera derribado un muro –el que parecía infranqueable- y ese mundo tan distante se habría encontrado más cerca, tendría que haber reconocido en *Julupe* a mi prójimo. La frontera vecina habría cambiado de lado.

... a “*Julupe*”, por lo que tuvimos en común y recién ahora descubro.



El intérprete.

Juan José Saer

Ahora me paseo por la orilla del mar, sobre una arena más lisa y más amarilla que el fuego. Cuando me paro y miro para atrás veo la guarda entrecruzada de mis pasos que atraviesa intrincadamente la playa y viene a terminar justo bajo mis pies. El borde blanco, intermitente, de espuma blanca, separa la extensión amarilla de la playa de la celeste del mar. Si miro el horizonte, me parece que empezaré a ver, otra vez, los barcos carniceros avanzando desde el mar hacia la costa, puntos negros primero, filigranas llenas de coladuras más tarde, y, por último cascos panzones sosteniendo las velas y una selva de palos y de cables deslizándose rígida hacia adelante y mostrando de un modo gradual la fiebre de una muchedumbre de hombres activos. Cuando los vi, cerré los ojos porque sus pechos de piedra cintilaban, y el rumor del metal y de las voces ásperas me

dejó sordo por un momento. Me avergoncé de nuestras ciudades toscas y humildes y comprendí que no eran nada ni el oro ni las esmeraldas de Ataliba (que ellos pulverizaban a martillazos buscando la pepita, como se hace con una nuez), ni los grandes corredores pavimentados y amurallados de plata, ni nuestros calendarios de piedra, inmensos, ni la guarda imperial que reaparece, una y otra vez, en las fachadas, en la vestimenta de la corte y en los cacharos. Vi fluir desde el mar un chorro desplegado de gloria y abundancia. Los carniceros tocaron con una cruz la frente del niño que yo era, me dieron un nombre nuevo, Felipillo, y después, lentamente, me enseñaron su lengua. La vislumburé, gradual, y hacia mí, Felipillo, las palabras avanzaron desde un horizonte en el que estaban todas empastadas, encimadas unas sobre las otras para ser, otra vez, como los barcos, puntos negros, filigranas de hierro negro, y por fin una selva de cruces, signos, palos y cables desagregándose de un grumo hirviente como hormigas despavoridas de un hormiguero. Entonces dejé de ser la criatura desnuda en cuyos ojos destelló el metal de las armaduras y en cuyos oídos resonó por primera vez el estruendo de las velas, y empecé a ser Felipillo, el hombre dotado de una lengua doble, como la de las víboras. De mi boca sale ya la bendición, ya el veneno, ya la palabra antigua con que mi madre me llamaba al atardecer, entre las fogatas y el humo y el olor a comida que flotaba en las calles de la ciudad rojiza, ya esos sonidos que repercuten en mí como en un pozo seco y sin fondo. Entre las palabras que la voz le arranca a la sangre y las palabras aprendidas que la boca come ávida de la mesa de los otros, mi vida se balancea sin parar y traza

una parábola que a veces borra la línea de demarcación. Me siento como atravesando una región en la que hay zonas diurnas y nocturnas, alternadamente, como el gallo que canta a deshora, como el bufón que improvisaba para Ataliba, entre la risa de la corte, una canción que no estaba hecha de palabras sino únicamente de ruido.

Cuando los carniceros juzgaron a Ataliba, yo fui el intérprete. Las palabras pasaban por mí como pasa la voz del Dios por el sacerdote antes de llegar al pueblo. Yo fui la línea de blancura, inestable, agitada, que separó los dos ejércitos formidables, como la franja de espuma separa la arena amarilla del mar; y mi cuerpo el telar afiebrado donde se tejió el destino de una muchedumbre con la aguja doble de mi lengua. Las palabras salían como flechas y se clavaban en mí resonando. ¿Entendí lo mismo que me dijeron? ¿Devolví lo mismo que recibí? Cuando mis ojos, durante el juicio, se clavaban en las tetas azules de la mujer de Ataliba, tetas a las que la ausencia de la mano de Ataliba permitiría, tal vez, la visita de mis dedos ávidos, ¿la turbación desfiguraba el sentido de las palabras que resonaban en el recinto inmóvil? De una cosa estoy seguro: de que mi lengua fue como la bandeja doble sobre cuyos platos elásticos se asentaban cómodamente la mentira y la conspiración. Sentí el estruendo de los dos ejércitos, como dos mares que se juntan, el mar de la sangre y el agua negra del mar extranjero y ahora, en el atardecer, camino por la playa, un hombre viejo encorvado bajo la bóveda de voces enemigas que se extiende interminable sobre mis ruinas comidas por la selva.

No morí con los que murieron cuando proferí la sentencia, como un chorro de agua que se sorbe, se gargariza y después se escupe, pero tampoco vivo la vida feroz de los carniceros cuyas voces el viento me trae de noche, cuando me acuesto en la selva.

Cuando los carniceros empezaron a construir su ciudad, hicieron una pared gruesa de adobe y la pintaron de blanco. Pero una parte se desmoronó y la abandonaron. Quedó esa pared blanca en medio de un campo pelado, y a mediodía destella la luz sobre la superficie blanca que la intemperie ha mellado. A veces me siento en el suelo y la miro, durante horas. Pienso que la lengua carnice-ra es para mí como esa pared, compacta, inútil y sin significado y que me enceguece cuando la luz rebota contra su cara estragada y árida. Una pared para arañar hasta que sangren los dedos o para chocar contra ella, sin una casa atrás a la que entrar para que nos defienda su sombra. No soy más que un indio viejo que vaga por la selva en silencio, entre las ruinas, y ya no suena para mí, al atardecer, la voz de mi madre llamándome al hogar por entre las fogatas y el humo y el olor a comida que flotaba en las calles de una ciudad rojiza escalonada hacia el cielo.



Partir

Gabriela Cuomo

Paul Auster: La poesía como exploración y preludio

¿Puede la poesía como potencia informe volverse el suelo donde la escritura de ficción de un autor germine? Con Paul Auster algo de eso puede responderse afirmativamente. La poesía en él se presenta como esa tarea preliminar, exploratoria de los poderes del lenguaje para armar el mundo. También para señalar la hiancia irreductible entre las palabras y las cosas. Unas en persecución férrea de las otras, sin atraparlas nunca por completo. Pero siempre insistiendo en esa cacería... El mundo en fuga, la lengua hambrienta por devorarlo. Auster lo sabe, lo vislumbra, o dice: "Ningún poema puede nacer de la convicción de que ya existe un lenguaje que une dos cosas distintas: aún debemos crear y descubrir el todavía - no del lenguaje, el anhelo de una utopía, de un sitio inexistente. Como si desde este punto del vacío por fin pudiéramos continuar y averiguar dónde estamos".

Noches blancas

Nadie aquí,
y el cuerpo dice: cuanto se diga
no debe ser dicho. Pero nadie
es un cuerpo igualmente, y lo que el cuerpo dice
nadie lo oye
sino tú.
Nevada y noche. La repetición
de un asesinato
entre los árboles. La pluma
se mueve por la tierra: ya no sabe
qué va a ocurrir, y la mano que la sostiene
ha desaparecido.
Escribe, sin embargo.
Escribe: en el principio,
entre los árboles, un cuerpo vino caminando

desde la noche. Escribe:
la blancura del cuerpo
es del color de la tierra. Es tierra,
y la tierra escribe: todo
es del color del silencio.
Ya no estoy aquí. Nunca he dicho
lo que tú dices
que he dicho. Y, sin embargo, el cuerpo es un lugar
donde nada muere. Y cada noche,
desde el silencio de los árboles, sabes
que mi voz
viene caminando hacia ti.

Fuente: Poesía completa de Paul Auster, Seix Barral, Editorial S.A., 2004



Continuar

Patricia Martínez Bin

Tengo miedo, torero. La novela de Pedro Lemebel

Cerré el libro. Tengo necesidad de salir en busca de Pedro, conversar con él, leerle despacio fragmentos de su novela.

Ni bien nos encontramos me dice: “Este libro surge de veinte páginas escritas a fines de los 80 y que permanecieron por años traspapeladas entre abanicos, medias de encaje y cosméticos que mancharon de rouge la caligrafía romancera de sus letras”.

Cuando habla de su libro, comienza por evocar y dedicar con inflamado ardor [y voy entendiendo que su ardor es inflamado, necesariamente inflamado] a LA CHICA MYRNA. A Cecilia Thauby, (LA CECI) nuestra heroína enamorada.

Y así deja caer los nombres que no quiere caigan en el olvido, son sus nombres, los que Pedro quiere en su libro: Cristián Agurto (EL FLACO). Jaime Pingo (EL JULIO). Olga Gajardo (LA OLGA). Julio Guerra (EL PATO).

Nos detenemos en EL PATO, y a Pedro se le “aprieta el corazón al recordar sus ojos mansos y su figura de clavel estropeado, agujoneado de balas por la CNI en el departamento de Villa Olímpica.” Desde que nos encontramos y comenzamos este diálogo siento su dolor, me duele a mí el clavel estropeado y la vida robada por las balas, las vidas robadas por las balas.

Todavía no llegamos a la primera esquina en nuestro camino hacia la casita y ya nos fuimos al Santiago de los 70 y de los 80, pero antes de meternos de lleno me habla de Oriana Alvarado (LA JULIA).

_ y no quiero olvidarme de la vieja del almacén, la veo venir corpuchenta, desmedida, pero una tumba incapaz de cometer el mínimo desliz que comprometa a nadie a la hora de las preguntas.

Tengo la sensación de caminar junto a cada uno de ellos, somos casi una procesión de recuerdos que se van corporizando y caminamos juntos hacia la casa: “donde revolotearon eléctricas utopías en la noche púrpura de aquel tiempo”

Yo solo atino a decirle, Pedro, querido Pedro, cómo me gusta vér-melas contigo.

Nos sentamos en el primer piso de la “casita flacuchenta, esa esquina de tres pisos con una sola escalera vertebral que conducía al altillo” Estamos dispuestos a leer juntos.

“COMO DESCORRER UNA GASA sobre el pasado, una cortina quemada flotando por la ventana abierta de aquella casa la primavera del ´86”

-Este comienzo podría conversar con otros comienzos también inolvidables: “Muchos años después, frente al pelotón de fusila-

miento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde lejana en que su padre lo llevó a conocer el hielo”, pasado, presente y futuro engarzados y detenidos en un detalle, y da cuenta así, en tres reglones, de cómo construye la realidad.

–“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor” El narrador irónico que no desea recordar, rompe con la tradición de las novelas de caballería y en esa ruptura construye la novela moderna, muy al estilo Lemebel mi querida. Suma Pedro el Quijote a nuestra conversación.

–“A eso de las tres de la tarde, el sol parecía una llaga abierta en el cielo. La luz se volvía tan espesa que se sentía el gusto a azufre y a polvo en la boca” Yo traigo a Roa Bastos y su hijo de hombre, tiempo, luz, herida, gusto y olfato, imágenes sensoriales intensas para meternos desde las primeras líneas en el clima opresivo y el sufrimiento como paisaje.

–A ver si cachai este: “Noviembre de 1975, México, D.F. Me he refugiado en esta casa, he dejado todo para escribir un diario, o al menos para intentarlo” Hacemos reverencias a Bolaño mientras Pedro sirve unas copas para brindar a su salud.

–Si me tiras un chileno te tiro un argentino: “No hay nada más difícil que la verdad”

–Alá que se puso picante, me quita la respiración!

–agárrate este: “No es el sol, sino la luz lo que ha cambiado” ¡gran ocasión para traerlo a Saer!

–“Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”

– “Encontraría a la Maga”

Podríamos seguir así por horas, pero estoy con la novela en la mano impaciente de charlar con él.

–Volvamos a nuestro Torero: COMO DESCORRER UNA GASA sobre el pasado... Confieso que me enamoré de la novela por este comienzo. Por sus caprichosas mayúsculas donde se te da la gana. Pienso en el salmo: Como la cierva sedienta busca las corrientes de agua, así mi alma suspira por ti, mi Dios. O en Rápido como el rayo, necesito dos términos para establecer una comparación, pero en como descorrer una gasa sobre el pasado, comienza así, como si nada, como si fuese tan natural andar perdiendo en la comparación uno de sus terminos, para dármela de lleno con la gasa, la gasa sin atenuantes, la gasa que cubre la herida es también la gasa del chal que adorna el sombrero amarillo de La Loca de Enfrente, y cuando me estoy reponiendo de ese modo de decir al comienzo, ese término de la comparación que falta de entrada,

esa gasa que me lleva a la herida pero también al erotismo, ahí no más se abre la ventana a la primavera del 86, al Santiago del 86, al atentado a Pinochet, a Latinoamérica y sus dictadores.

–Pero la intriga no se prolonga innecesariamente fíjate que enseguida digo: “un año marcado a fuego de neumáticos humeando en las calles de Santiago comprimido por el patrullaje”

–Un Santiago comprimido dice casi todo de forma comprimida.

–“Un Santiago que venía despertando al caceroleo y los relámpagos del apagón; por la cadena suelta al aire, a los cables, al chispazo eléctrico. Entonces la oscuridad completa...”

–Ese entonces nos metió de lleno en ese tiempo

–“Entonces la oscuridad completa, las luces de un camión blindado. El párate ahí mierda, los disparos y las carreras de terror, como castañuelas de metal que trizaban las noches de fieltro.”

–Pare ahí compañero, porque tu prosa me gusta despacio, yo puedo ver el apagón de Santiago, la oscuridad completa que la luces de un camión blindado no pueden iluminar, solo oscurecer más y las castañuelas de metal puedo oírlas, en ese repiqueteo repetitivo de balas, que trizaban las noches de fieltro, el fieltro me sabe a denso, a amortiguador del sonido, la trama cerrada, opaca que parece absorber todo,

¡pero no!, son “ esas noches fúnebres, engalanadas de gritos del incansable “ y va a caer”, y de tantos, tantos comunicados de último minuto, susurrados por el eco radial del Diario de Cooperativa” cómo decirte querido Pedro lo mucho que me hace esta frase, ahí donde esperaba que los gritos fueran de dolor, del terror, de la gasa herida, me engalanas la noche fúnebre con los gritos de ‘Y va a caer’ , ‘y va a caer’.

Te cuento algo, 1982, primera marcha contra la dictadura en Buenos Aires, uno cruzaba cordilleras pero estaba siempre en el mismo continente, entonces 30 de marzo de 1982, primera marcha de Pan, Paz y Trabajo, primera marcha contra la dictadura que terminó con el mismo paisaje, las camiones hidrantes, el toque de queda, los gases y las balas, pero de madrugada, cuando todo parecía haberse calmado y estábamos detrás de las persianas, a oscuras, mirando la calle infesta de las alimañas, se sintió una carrera solitaria, un cruce de la calle de un rezagado que cortó el silencio de la noche al grito de ¡viva Perón carajo! y detrás de las persianas se sentía también la noche engalanada.

–o desde el altillo: “Desde ahí se podía ver la ciudad penumbra coronada por el velo turbio de la pólvora”

–guarda que llegamos a la Loca de enfrente, la que rescató “la casita flacuchenta de la esquina, tan llena de ratones, ánimas y murciélagos que la loca desalojó implacable plumero en mano, así ganando terreno..”

–hay un detalle que quiero subrayar, “el altillo, el palomar, apenas una barandilla para tender sábanas, manteles y calzoncillos.... Todo el barrio sabía que el nuevo vecino era así, una novia de la cuadra demasiado encantada con esa ruinoso construcción”. Es tan distinta tu manera de enunciar, no hay ninguna institucionalización de una subjetividad LGBT, La Loca de Enfrente tiene una subjetividad barroca, pobre, marginal, excesiva, no hay orgullo identitario, solo vulnerabilidad, fantasía, auto ironía. No hay identidad de género puesto en ninguna naturaleza, si teatro precario, cuerpo disidente, no solo es erótico, es político.

-La loca no es militante en el sentido clásico, no es cómo Carlos o cómo Laura, su modo de existir es ya un desafío, no encaja, borda.

-No se deja fijar en una categoría, como tampoco te gusta fijarte en el género novela, o crónica, o ensayo, es escritura como soles decir.

-La Loca se nombra y se des- nombra, se burla de sí misma, oscila entre la ternura y la caricatura, es frágil y teatral.

-La Loca existe en la lengua, en el apodo, en el bolero, en el chisme de barrio, es una identidad literaria no identitaria y tal vez ahí esté su potencia, como ficción.

Pedro se levanta, busca un viejo tocadisco, el que alguna vez le

prestó a La Loca de Enfrente, su amiga La Rana, y luego busca el disco. Se va haciendo de noche y como en una liturgia escuchamos el disco de Carmen Sevilla: Tengo Miedo, torero:



y un pasodoble nos llevó a un bolero y a otro y aún no leímos una página completa.

Pero lo que continuamos charlando aquella noche, no puedo compartirlo en una revista, es como la lectura misma que genera un mundo propio donde habitar, Pedro va construyendo en cada detalle, en gestos mínimos, un mundo que siempre es discordante,

que podría ser pero no será, un amor que te cala el alma, un futuro incierto, una derrota que es victoria, la vida misma.

A quién quiera sumergirse en una novela indispensable, entonces Tengo miedo, Torero.

Hay quienes dicen que Lemebel venía de la crónica urbana: pensemos en La esquina es mi corazón, o Loco afán; que su prosa es barroca, oral, política atravesada por la calle.

Que en su única novela, o su único texto publicado cómo tal, aparece el registro histórico real, el dictador es personaje, el contexto político es preciso, el barrio popular dónde vive la Loca de Enfrente tiene textura documental, que conserva el pulso de la crónica, pero que se desplazó a la ficción, que su decir no abandona la calle.

También dicen que dicen que no tiene la estructura coral clásica, que son pocos los personajes; La Loca de Enfrente y Carlos y el contrapunto con Pinochet y Lucía.

Es probable, pero amo sus personajes laterales.

Si leemos los testimonios que Pedro Lemebel dejó en entrevistas y ensayos, encontramos que él decía que la crónica podía volverse poema, el testimonio ficción y el panfleto bolero.

Ni La Loca de Enfrente como personaje, ni Tengo miedo, Torero, se dejan apresar en una identidad instituida. Me gusta pensarla como un cruce.

¡Gracias Pedro Lemebel!



Ensayar

Daniel Ripesi

Alguien
nos deletrea

Soy hombre: duro poco
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea.

“Hermandad”, O. Paz, 1975

I.

La invitación de Rinoceronte en esta nueva embestida es explorar el lenguaje..., es decir, no suponerlo enteramente conocido. Nos invita entonces a aventurarnos en sus inflexiones y a sensibilizarnos a los gritos y silencios que lo habitan. ¿Acaso no está hecho el lenguaje de gritos y silencios (aún en su forma escrita y -sobre todo- gestual)? Quien lee, aunque lo haga en aparente silencio, necesariamente entona esa intensidad; murmura esa tensión que anida la intimidad de algunos escritos¹.

“Escribo, comenta Clarice Lispector -en “Agua viva”- por acrobáticas y aéreas piruetas, escribo por querer hablar profundamente. Aunque escribir solo me esté dando la gran medida del silencio”. Clarice declara en esta reflexión que en cada línea de sus escritos se intenta un inquietante y delicado salto al vacío, sólo para poder encontrar en esa caída al silencio al que sus textos darán medida. ¿Salto demencial?, depende del silencio que se encuentre -o que se busque-. Quien haya leído a Clarice sabe que en su escritura -siempre en el vértigo de una caída libre-, se hacen audibles en el silencio hallado diversidad de gritos. Clarice encuentra y explora el silencio en su escritura, pero para esa empresa necesita consignar los gritos que lo habitan y sostienen.

Cuando se alude, por ejemplo, al “estilo” de un escritor, se puede pensar que en general se está apuntando al carácter rítmico de

esa entonación que anuda gritos y silencios en el decir del texto, a su resonancia en el propio cuerpo del lector. Leer es, en cierto sentido, hacer y dejar hablar a un texto. Aunque muchas veces ya no se sepa muy bien quién es el que verdaderamente está hablando en esa experiencia... En los casos más afortunados, lector y escritor dialogan.

Y los diálogos producen sus propios pensamientos como efecto de lectura. En el curso de un diálogo, el propio intercambio hace germinar a menudo un nuevo e inesperado pensamiento, que surge “entre” quienes -sin demasiada intención- han decidido hablar. Porque hablar, a pesar de las apariencias, es una decisión que excede la propia voluntad (como el soñar). Siempre decide otro..., se produce entonces un acontecimiento que sorprende: lo insólito de uno mismo en el decir. Quizás por esto A. Rimbaud declaraba “yo es otro”.

II.

En lo cotidiano de un diálogo con seres muy queridos, a menudo se inventa un lenguaje privado. Zonas liberadas de convenciones y retóricas comunes. Territorios que se celebran como refugios de intimidad. En esos casos, no se habla para tratar de comunicar algo, sino para hacer real el encuentro.

Códigos, sobreentendidos, gestualidad, sinsentidos e intensidades

varias, tienen la fuerza de una mirada sostenida. Los ojos también dialogan. Un poco interrogan, un poco conceden, a veces advierten, a veces perdonan, a veces se cierran...

El lenguaje se usa -y se deja usar- especialmente cuando cede el empeño de comunicar. En esa tregua, las palabras se animan a expresar. Se despierta así el factor poético de la palabra. Octavio Paz planteaba que el erotismo es a la sexualidad lo que la poesía es al lenguaje, en el sentido de que ambos se desentienden de su fin natural, el erotismo de procrear, la poesía de comunicar²...

Se puede objetar que estas reflexiones ignoran hasta aquí la diferencia académica entre lenguaje, lengua, habla y escritura... La objeción es correcta, pero no invalida el rigor de este escrito. En lo que sigue se seguirá divagando a partir de esa indiferenciación. Es decir, en la convicción de que una exploración no tiene las obligaciones de un análisis, y que en consecuencia, se puede olvidar momentáneamente la utilidad de esa brújula. Entre otras cosas, el lenguaje está para poder perderse en sus paisajes y encontrar en ese estado de aparente confusión el propio rumbo y la propia entonación. Este ensayo es la penumbra asociativa de ésta y otras derivas exploratorias³.

III.

¿Explorar el lenguaje?, quién podría estar enteramente seguro de

salir de esa experiencia del mismo modo a como se ingresó en ella. La lengua también explora (y a menudo nos clasifica). ¿Estamos en posición de recorrerla y salir indemnes de sus dominios? ¿Podemos realmente movernos en su interior sin afectarla de algún modo?

Sin duda, a pesar de las disecciones eruditas, del intento criminal de someter al lenguaje a una regulación estricta de sus leyes gramaticales, de pretender el adecuado control y dominio de sus mensajes, el lenguaje sigue siendo un cuerpo vivo, que a veces sangra, a veces se despereza y a veces sueña (y a la larga, nos hace su relato). Hay también en el terreno del lenguaje y de su uso, como en el de los fenómenos micro físicos, una “Ley de incertidumbre”⁴.

Merleau Ponty, en este sentido, nos advierte: “Perdemos conciencia de cuánto hay de contingente en la expresión y la comunicación, ya sea en el niño que aprende a hablar, ya en el escritor que dice y piensa algo por primera vez, ya en todos aquellos que transforman en palabra un cierto silencio”⁵.

IV.

Sumando complejidad al tema que nos ocupa, G. Deleuze se pregunta:⁶ “¿Cuántos viven hoy en una lengua que no es la suya?, ¿cuánta gente no sabe siquiera su lengua mayor que está obligado a usar?”.

Los “sin lengua” merecen una reflexión: seres desterrados, exilia-

dos, extranjeros, los que viven en los márgenes -o confinados en el dialecto-, como una forma de resistencia a verse arrastrados por la manada parlante de la lengua establecida.

¿Y el infans?, el que “no habla”⁷, ¿está obligado a hablar una lengua que no es la suya? Se lo pretende sin duda. Se le impone de diversos modos esa lengua que impacta en su sensibilidad como algo totalmente extraño y ajeno. El infans resiste. Da batalla, pero no estrictamente en el sentido de un rechazo, sino -por el contrario- bajo el impulso de una apropiación.

El infans busca -tarea inacabada en toda una vida-, tomar posesión del sentido que el lenguaje intenta retener en su propio dominio. De todos modos, el infans es el verdadero explorador del lenguaje. Territorializa en su vastedad y pone en acto una antropofagia del discurso que lo envuelve y lo sujeta.

Contienda que sin dudas deja marcas y desgarros. En mayor o menor medida, a la larga, llega a conquistar esa lengua instituida, aunque es necesario recordarlo, como lo plantea J-B. Pontalis⁸, “toda conquista se paga con el exilio”.

Explorar el lenguaje, en cierto sentido, no supone ningún estudio demasiado erudito, basta con empezar a hablar. Salir del soliloquio no es sencillo. La palabra con vocación de diálogo produce un desgarrro en la boca de quien habla. Por lo pronto, la boca tiene que dejar

de tragar cuando intenta modular un sonido. La boca sangra cuando articula en su discurso gritos y silencios. También las palabras cicatrizan heridas.

“Cualquier lenguaje -comenta Deleuze⁹- implica una desterritorialización de la boca, de la lengua y los dientes. La boca, la lengua y los dientes encuentran su territorialidad primitiva en los alimentos. Al consagrarse a la articulación de los sonidos, la boca, la lengua y los dientes se desterritorializan”.

También hay vómitos y regurgitaciones. “No se habla con la boca llena”. Las metáforas digestivas pueden seguir: hay palabras que atragantan... ¿no se habló -con la asepsia del latín-, de “flatu vocis”, expresión incómodamente cercana a la que evoca la emergencia de “flatos”?

V.

Retomo para dejar inacabados estos pensamientos la pregunta que se formula G. Deleuze en “Kafka, sobre una literatura menor”: “¿Cuántos viven hoy en una lengua que no es la suya?, ¿cuánta gente no sabe siquiera su lengua mayor que está obligado a usar?”. Contestaría de manera casi inmediata que prácticamente todos¹⁰. Sólo que un poco de mala gana, buscando sus atajos, sus torpezas y debilidades, sus rasgos de pobreza, para producir en esos tropiezos procesos creativos.

La “lengua mayor” -término que figura en la cita aludida-, es la lengua instituida. Goza de los prestigios de una lengua consensuada y dominante. Indica, por esto mismo, el modo “correcto” de hablar, y por lo tanto es un instrumento de poder. Todos estamos situados en ella, y más o menos sometidos a su tiranía hegemónica.

La lengua mayor, de la que habla Deleuze es lo que M. Ponty llamaba, de manera aproximada -y desde otra perspectiva-, el mundo de la “palabra instituida¹¹”. “Vivimos en un mundo en el que la palabra está instituida (...) Así el lenguaje y su comprensión parecen tomarse como algo natural, normal. El mundo lingüístico e intersubjetivo ya no nos asombra¹²...”

Desde los márgenes es entonces que habrá que buscar el asombro de la palabra. En rigor, desplegando una “red de palabras”, en el sentido de una malla en tensión que determina un campo de fuerzas en la interlocución. En esa trama, por imperativo de las fuerzas que la componen, algo se hace elocuente, sin necesidad de emplear recursos representativos -que en general obstaculizan la expresión-.

La mejor versión de un campo de fuerzas que pone en acto la potencia del lenguaje y produce significación inédita, es -desde mi punto de vista- el que deriva de las paradojas. “Alicia en el país de las maravillas” es un ejemplo excepcional. Otra lógica para pensar, leer y nombrar lo real, para la construcción de un sentido que elude

las tentaciones del sentido común y la legitimidad de intentar una hermenéutica. La paradoja no tiene contexto de engendramiento que permita su interpretación a partir de su particular articulación en un devenir, incluso valorada simbólicamente por su eventual ruptura con un devenir.

Son experiencias que afirman dos sentidos -aparentemente contradictorios- a la vez, Deleuze lo desarrolla maravillosamente en “Lógica del sentido”, tomando justamente como referencia el extraordinario libro de Lewis Carroll.

Como se ve, la paradoja conmueve todo un orden de jerarquías naturalizadas, que impregnan de manera silenciosa y eficaz a los criterios que regulan y orientan los comportamientos y expectativas (arriba-abajo, superficial-profundo, claro-oscuro, etc.), de pronto estos ejes quedan alterados o suspendidos, se abre otro dispositivo ético y práctico para la acción. Es así que como Valéry plantea una paradoja desde el punto de vista poético-práctico: “lo más profundo puede ser la piel...”.

Pero sobre todo, las paradojas conmueven la lógica inapelable del Lenguaje mayor, que ya no puede regular y vigilar con certeza lo que se debe o no se debe decir. La paradoja en rigor dice “otra cosa” distinta, pero no al estilo de las metáforas, porque la paradoja no tiene como la metáfora una referencia real, virtual o imaginaria para ser presentada “de otro modo”, la paradoja produce una

novedad por fuera de toda referencia, inaugura significación.

Las paradojas atenúan los acentos determinantes de todo juicio. Plantean lo estéril o absurdo de intentar resolver dilemas evitando las contradicciones (“o esto o aquello”). Pero tampoco supone vivir una experiencia en la que se realizan de manera alternada sus expresiones contradictorias (“algunas veces esto, otras veces aquello”). En rigor “esto” o “aquello” sólo toman existencia y consistencia para una expectativa que se impone la necesidad imperiosa de no caer en contradicciones.

De modo que la paradoja da a las experiencias subjetivas una economía inquietante en este sentido, porque no piensa a la realidad ordenada según categorías estancas y diferenciadas a partir de cierto criterio normativo (“antes”-“después”, “bueno”-“malo”, “adelante”-“atrás”, etc). Por el contrario, como lo plantea Deleuze, las paradojas ponen en cuestión las identidades fijas y a cierto sentido temporal que traza sin vacilaciones una determinada dirección (según la estructura básica de un “pasado, presente, futuro”).

Pero, sobre todo, la paradoja impone un intenso poder interrogante ante lo que se suponía firme y estable en su sentido, no para ensayar respuestas (que no las hay), sino para soportar el misterio y producir nuevos sentidos en el enigma del mundo.

VI.

Para Deleuze, el carácter emancipador del posible encierro en un lenguaje instituido, o “mayor”, toma como modelo a la escritura de Kafka en lo que él llama una “literatura menor”. Es la situación de los judíos de Varsovia o Praga que han perdido un lenguaje propio en el que hablar y hacer literatura¹³. Son una minoría dentro de un lenguaje mayor, el alemán¹⁴: “La imposibilidad de escribir en otro idioma que no sea el alemán es para los judíos de Praga el sentimiento de una distancia irreductible con la territorialidad primitiva checa¹⁵”.

Los judíos se encuentran desterrados en el “alemán de Praga” y sus dialectos (“Minoría dentro de una lengua mayor”). Los efectos de este exilio son notables, se intensifican los modos fallidos de enunciar el “alemán puro”, para generar un modo propio de comunicar y sostener el mundo que la lengua alemana no puede ni ver ni nombrar.

Sostienen una identidad en las grietas del lenguaje mayor. Viven en la falla del sistema. Conforman una comunidad en condición de triple marginalidad —lingüística, social y política—, sin territorio propio, sin centro estable y atrapada entre fuerzas mayoritarias que nunca terminan de incluirla. Se produce algo así como un sujeto de enunciación colectiva. Un modo de ser extranjeros en la propia lengua:

“Optar por la lengua alemana de Praga, tal y como es, en su pobreza misma. Ir siempre más lejos en la desterritorialización, a fuerza de sobriedad. En vista de que el vocabulario está desecado hacerlo vibrar en intensidad. Oponer un uso puramente. intensivo de la lengua a cualquier uso simbólico o incluso significativo o simplemente signifiante¹⁶”.

Se acentúa entonces la fuerza tónica del lenguaje, sus inflexiones sonoras, designación de sonidos para la construcción de sentidos contaminados, vaciamiento eficaz del sentido que impone la lengua “oficial”, eludiendo sus fórmulas performativas y sus sentidos figurados, sus metáforas, sus imágenes, etc.

Ruptura activa con la cadencia y la rítmica de la lengua establecida para romper con su sentido inapelable. Deleuze plantea que se trata de un movimiento en el que poder encontrar el “propio desierto”, un modo de minar al lenguaje de su rigor dogmático respecto del mundo que ve y nombra como el único existente (o posible). Se plantean “puntos fuga” en ese lenguaje que hagan vibrar más una intensidad del decir y la escritura que su valor simbólico. En sus palabras:

“Este lenguaje arrancado al sentido, conquistado al sentido, que realiza una neutralización activa del sentido, ya no encuentra su dirección sino en un acento de palabra, una inflexión:

Ya no hay designación de algo según un sentido propio, ni asignación de metáforas según un sentido figurado, Pero la cosa, como las imágenes, no forma ya sino una secuencia de estados intensivos, una escala o un circuito de intensidades puras que se puede recorrer en un sentido o en otro, de arriba abajo o de abajo arriba, La imagen es el recorrido mismo, se ha convertido en devenir.

En sus Diarios (1921), Kafka declara: “Las metáforas son una de las muchas cosas que me hacen desesperar en mi actividad literaria” (Y Deleuze interpreta: “Kafka elimina deliberadamente cualquier metáfora, cualquier ‘simbolismo, cualquier significación, así como elimina cualquier designación. La metamorfosis es lo contrario de la metáfora. Ya no hay sentido propio, ni sentido figurado, sino distribución de estados en el abanico de la palabra, La cosa y las otras cosas ya no son sino intensidades recorridas por los sonidos o las palabras desterritorializadas que siguen su línea de fuga”).

VII

Este recurso de rebeldía fónica no deja de evocar al movimiento estético-literario del “Dadaísmo”, surgido en Zurich para la misma época que se describe para la condición de los judíos en Praga, 1918. Con su técnica de recortar palabras al azar, promueve una poesía fonética en la que el sonido de las palabras tiene más valor que su significado burocratizado. Sílabas, balbuceos, repeticiones,

para romper con una lógica de valores burgueses. La literatura menor es en este sentido, no puede dejar de ser, un acto político.

Marcel Duchamp, por ejemplo, participó activamente del movimiento dadaísta. Con simpatía sospechosa algunas veces se lo califica de “extravagante”, raro elogio que intenta restar valor a la energía y al sentido de lo que en realidad ponía en acto con su arte, una provocación. Y su provocación, era destacar la potencia de lo ínfimo, de lo que el buen sentido juzga accesorio, incidental, secundario, lo que Duchamp llamará “lo infraleve”.

Por ejemplo: un rayo de sol atravesando la bruma, el calor del asiento que se acaba de dejar, una gota de agua semiretenida y pendulante en el cogote de una canilla, en fin, episodios aparentemente anodinos y fugaces -sobre todo fugaces- en donde estalla sin escándalo ni pretensiones una serie de acontecimientos que de pronto pueden transformarse en experiencias verdaderamente conmovedoras.

Seguramente la capacidad necesaria para poder percibir estos fenómenos (y eventualmente emocionarse con ellos, y descubrir a partir de ellos un mundo totalmente inesperado) se pierde, no tanto por efecto del hábito o la rutina, como por la tendencia de intentar captar en todo gesto lo verdaderamente “profundo”, lo que se oculta a los ojos.

Cuando la mirada perdida en el curso de un viaje, advierte el vapor del rocío elevarse por efecto de los primeros rayos del sol, entonces, ese viaje hace vibrar una potencia y un sentido jamás advertido antes. Quizás no haya regreso posible para ese viajero, a quien un insignificante descuido lo condujo a un destino existencial inesperado.

En el caso de Duchamp, entonces, la estrategia es minar “desde dentro” los fundamentos estético-morales de la lengua formal. Destacar el valor de los lugares menos percibidos y jerarquizados del sentido común para hacer estallar la estabilidad y los valores tradicionales y hegemónicos de su medio cultural. Sin embargo, como planteaba R. Barthes: “como libertad, la escritura es sólo un momento” (“el lenguaje nunca es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas¹⁷”).

VIII.

Para concluir, como sintetiza Deleuze: (Se trata de) “Llevar lenta, progresivamente, la lengua al desierto. Servirse de la sintaxis para gritar, darle al grito una sintaxis”. Hablar, sería finalmente la diversa entonación de un grito originario... O, curiosamente, realizar una empresa equivalente y complementaria: -como lo dice de un modo poético M. Ponty-, “Transformar en palabra un cierto silencio”.

1. No siempre, algunos escritos no dan lugar a esa vibración que muchas veces hace murmurar a los labios. Tengo el recuerdo de cuando siendo niño veía leer a mi abuela sus novelas “de amor”, y balbuceaba en tono casi inaudible lo que iba leyendo, cada uno de sus párrafos, palabra por palabra, como si compartiera el texto bajo la forma de un secreto personal.

2. Del mismo modo, Roland Barthes afirma que “La escritura no es en modo alguno un instrumento de comunicación, no es la vía abierta por donde sólo pasaría una intención del lenguaje (...) por el contrario, la escritura es un lenguaje endurecido que vive sobre sí mismo y de ningún modo está encargado de confiar su propia duración una sucesión móvil de aproximaciones, sino que, por el contrario, debe imponer, en la unidad y la sombra de sus signos, la imagen de una palabra construida mucho antes de ser inventada.” (Escrituras políticas).

3. No obstante, nos apoyaremos en un texto de G. Deleuze del que agregamos un enlace: “Kafka, por una literatura menor.

4. O como dice M. Ponty, “una ley misteriosa”.

5. Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción*, (Ed. Planeta agostini, Barcelona, 1980).

6. Gilles Deleuze-Feliz Guattari, *Kafka, por una literatura menor* (Ed. Era, México, 1978).

7. Sabemos que no está “fuera del lenguaje”, pero ¿qué significa exactamente que está “dentro”?

8. J-B. Pontalis (1924-2013). Filósofo y psicoanalista francés.

9. Ob. Cit.

10. Sin duda, algunos de la manera más dramática.

11. En otros contextos: “palabra vacía”.

12. Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción*, (Ed. Planeta agostini, Barcelona, 1980).

13. Situación de los judíos de Praga cuando esta ciudad pertenecía al Imperio Austrohúngaro, antes de 1920.

14. Este es el sentido exacto del que deriva la expresión “literatura menor”.

15. Ob. Cit.

16. Ob. Cit.

17. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura* (Ed, Siglo XXI, Bs. As., 2003).



Leer- Releer

Rodrigo Nieto

La lengua que respira como el mar.

*Para Agustín Dottori,
que supo que el mar
también puede caber en las manos de alguien
y entregarse como regalo.*

Hay escritores que trabajan la lengua como quien talla una piedra. Y están los otros, los que la tocan como si fuera un instrumento frágil, casi vivo, con la conciencia de que cada palabra puede quebrarse o volar. Entre ellos, Alessandro Baricco; un autor que escribe como quien afina una cuerda, atento no tanto al significado como al temblor que deja.

En su obra, la lengua parece venir de otro lugar. No es una herramienta: es una orilla. Un punto donde algo toca y se retira, como un gesto del mundo buscando decirse sin estridencias. Baricco no ordena frases; deja que suenen.

Su escritura es un modo de acercarse a lo indecible sin lastimarlo.

En su novela Océano mar, el mar no es apenas un escenario; es el pulso que organiza la respiración de la novela. Su ritmo se filtra en la sintaxis, en la cadencia de las imágenes, en los silencios que bordean

las frases. Al leer, uno siente que las palabras avanzan como olas; regresan, insisten, cambian apenas, vuelven a tocar la misma orilla.

Hay algo profundamente musical en ese movimiento; un compás que se estira y se contrae, una melodía de repeticiones suaves, un rumor que se oye incluso cuando el texto calla.

El mar es, en Baricco, la gran metáfora de la lengua: una materia en movimiento. El mar es como una partitura. No se domina, se acompasa.

Cada ola trae un tono distinto, una curvatura nueva. La escritura también.

Lo que Baricco busca no es contar una historia, sino hacer sonar una experiencia. Sabe que el lenguaje es frágil, que puede quebrarse; entonces escribe así; como si acariciara. Y en esa caricia aparece la música.

No una música reconocible, sino una forma de vibración.

Una música hecha de pequeñas repeticiones, de pausas que laten, de palabras que vuelven como motivos. No importa qué se dice, sino cómo respira la frase.

En sus textos, la música no es un adorno; es la verdadera estructura secreta.

La lengua es cuerda, y el sentido, sonido.

Baricco entiende que, a veces, el silencio es la parte más hermosa de una melodía. Por eso deja espacios en blanco, frases que parecen suspenderse, como si dudaran antes de caer. Es en esos huecos donde aparece la emoción más pura, esa que no se nombra pero permanece.

El mar enseña ese movimiento; la ola que avanza no es nada sin la ola que retrocede.

Así la escritura; lo que dice y lo que calla componen una misma marea.

La búsqueda de Baricco es sencilla y enorme; encontrar una lengua capaz de tocar la belleza sin hierirla. Por eso es delicado, casi austero. Su economía verbal no es escasez, sino respeto; retira lo innecesario para que la música quede desnuda.

Escribe como quien se acerca a algo sagrado, pero sin solemnidad.

Con ternura.

Con un temblor leve.

La belleza es un mar, parece decir.

Y la lengua, si sabe escucharlo, puede ser su música.

Leer a Baricco es aprender a escuchar. No solo la historia, sino la respiración misma de las palabras. Uno termina la lectura con la sensación extraña de haber estado cerca del agua, como si un resto de sal quedaría en la piel.

Quizás por eso sus libros no se recuerdan sólo por sus argumentos, sino por su sonido.

Ese sonido que no se parece a nada, que no explicás... pero reconoces.

Como el mar.

Como la música.

Como la lengua cuando alguien la escribe con amor.

Donde la lengua aprende a ser ola

Hay un momento, leyendo a Baricco, en que uno deja de seguir la trama y empieza a sentir un vaivén. No es solo el ritmo de la prosa; es el modo en que el lenguaje parece tener un cuerpo propio, un pulso que no responde a la lógica narrativa sino a otra cosa, más parecida al oleaje. La lengua se hincha, se contrae, respira. Y ahí, casi sin darnos cuenta, entramos en la música de su escritura.

En Océano mar, esto se vuelve evidente desde los primeros capítulos. Lo que se cuenta es apenas una excusa: lo que de verdad guía el libro es un movimiento, una especie de rumor interno que acompaña a cada frase. Baricco escribe como si el mar le dictara el compás, como si las palabras fueran pequeñas embarcaciones tratando de no perderse en esa inmensidad que todo lo envuelve. No describe el mar; lo imita. Lo reproduce. Lo deja entrar en la lengua.

La orilla es un punto esencial en esta poética. Allí donde el mar toca la tierra, la literatura toca el silencio. La orilla es el espacio donde una palabra se decide: avanza o retrocede, nombra o calla. Baricco trabaja en ese borde, en esa frontera temblorosa. Cada frase suya parece haber sido retirada del agua antes de deshacerse. Y entonces sucede algo extraño; la historia importa menos que su respiración.

Uno lee como quien escucha una melodía tocada al piano, con la mano izquierda marcando una calma honda y la derecha dejando caer notas finas, casi transparentes. Esa combinación —un fondo estable y una superficie de fulgores— construye la particular belleza de su prosa.

Hay un instante en *Océano mar* en que el mar deja de ser un objeto del paisaje y se convierte en una presencia que ordena todo lo demás. Tiene algo de originario, de lengua primera. Como si antes de las palabras existiera el sonido del agua moviéndose, estableciendo una cadencia previa a cualquier lenguaje humano. Ese rumor se vuelve guía.

Baricco no escribe sobre el mar; escribe desde el mar.

Eso implica aceptar que la lengua no es un bloque, sino un tejido vivo que necesita moverse, buscar, hacerse y deshacerse. Así como el mar borra sus propias huellas, el lenguaje del autor avanza para decir y retrocede para proteger el misterio. La belleza nace de esa oscilación.

Detrás de cada frase, Baricco coloca un ritmo. No un ritmo rígido, mecánico, sino uno más parecido al de la respiración humana cuando camina cerca del agua. Es una música que no se oye, pero que sostiene todo.

Sus recursos —la repetición mínima, la frase breve, la imagen que vuelve— funcionan como notas que se reiteran para crear una melodía tenue. No se trata de subrayar nada, sino de permitir que el lector ingrese en un estado. Una modulación. Una quietud cargada. Cada variación es un gesto emocional. No hay artificio; hay escucha.

En *Océano mar*, incluso los personajes parecen hechos de música. No son retratos psicológicos detallados, sino figuras que cargan un tono. Están compuestos como motivos: cada uno vuelve con un timbre distinto. No importa tanto quiénes son, sino cómo suenan.

Algunos hablan como una cuerda grave que mantiene la base.

Otros irrumpen como un acorde inesperado.

Otros se alejan dejando un eco, una nota suspendida.

La novela no los organiza según causas y efectos, sino según contrapuntos. Los personajes se cruzan como líneas melódicas que se entrelazan, se separan y vuelven a encontrarse en un mismo espacio acústico: el mar.

Pero lo más poético de su lengua no está en lo que dice, sino en lo que deja sin nombrar. Baricco comprende que el silencio no es

ausencia; es parte del ritmo. Lo usa como si fuera una nota larga que sostiene la armonía de la página.

A veces, después de una imagen delicadamente construida, hay una frase mínima. O ningún cierre. Ese vacío no es falta, es un espacio para que la emoción decante.

Como el mar cuando se retira y deja detrás un borde húmedo donde la luz se queda un instante.

Eso es el silencio en Baricco.

El brillo leve de algo que ya no está, pero que sigue resonando.

Un lenguaje que consuela.

En el fondo, hay algo profundamente humano en este modo de escribir. Baricco parece saber que vivimos en un mundo lleno de ruido, de explicaciones, de razones que se superponen unas sobre otras. Su literatura ofrece otra cosa; una zona donde las palabras no se usan para resolver, sino para acompañar. Donde el lenguaje no pretende imponerse, sino latir junto a quien lee.

Es un consuelo discreto.

Una música humilde.

Una compañía suave.

Leerlo es tener la certeza de que la belleza puede ser una forma de cuidado. Un modo de sostenernos sin estridencias, como el vaivén eterno de una ola que no deja de volver.

Donde la lengua piensa su propio silencio

“...escribir es una forma sofisticada de silencio”.
Esta Historia. Alessandro Baricco

Quizás lo más conmovedor de la obra de Baricco no sea la belleza de su prosa, ni siquiera la música delicada que sostiene cada frase, sino la manera en que su lengua parece preguntarse por sí misma. Como si cada palabra fuera consciente de su fragilidad y, en lugar de afirmar, eligiera tantear el mundo con la suavidad de quien teme romper lo que toca.

En Océano mar, esa pregunta se vuelve paisaje. El mar no es solo un ritmo: es un espejo donde el lenguaje se mira y no siempre se reconoce. ¿Qué puede decir la lengua frente a algo tan vasto? ¿Cómo traducir un movimiento que nunca se repite del mismo modo? Baricco no busca resolver ese dilema; lo acepta. Lo habi-

ta. Su literatura es, en cierto sentido, una forma de pensar la impotencia del lenguaje sin renunciar a su belleza.

La reflexión aparece entremedio de las imágenes, como un murmullo suave:

la lengua no alcanza, pero aun así canta.

Hay un gesto ético en esta mirada. Baricco sabe que el lenguaje puede aplastar lo que intenta nombrar, hacerlo más pequeño, o peor: hacerlo previsible. Por eso escribe desde el susurro, desde el borde. Prefiere que la frase acompañe antes que explique. Que sea un rastro y no un argumento. Una respiración y no una sentencia.

Y aquí surge una intuición más honda; la música es la memoria más antigua del lenguaje.

Antes de significar, las palabras tuvieron ritmo. Antes de describir el mundo, lo entonaron. Quizás por eso su prosa conmueve incluso cuando no entendemos del todo por qué; nos habla desde un lugar que precede a la razón, una zona donde el lenguaje no piensa en conceptos, sino en vibraciones. El mar, con su repetición incansable, recuerda ese origen. Cada ola es una frase antigua que vuelve. Cada retirada, un silencio primordial.

La escritura, entonces, se convierte en un intento de volver a ese lugar.

No para renunciar al sentido, sino para ensancharlo, para que pueda respirarse.

En esta poética, la belleza no es adorno; es una forma de conocimiento. Y el ritmo, una manera de sostener lo que no se puede nombrar del todo. La lengua, cuando se deja guiar por la música, pierde rigidez, se vuelve permeable, se acerca un poco más al misterio del mundo. Esa es, tal vez, la exploración más radical de Baricco; no escribir para definir, sino para escuchar. La lengua entonces, ya no es un instrumento para explicar el mundo. Es un modo de tocarlo, de sentirlo; de devolverle su canto.

Al final, queda la sensación de que su obra nos invita a un gesto simple...acercar la oreja a la página, como quien acerca la oreja a una caracola. No para oír el mar, sino para escuchar el rumor de la lengua buscándose a sí misma.

Ese rumor que no aclara, que no consuela del todo, pero que acompaña.

Ese rumor que recuerda que, incluso cuando calla; la lengua sigue siendo música.

Celebrar

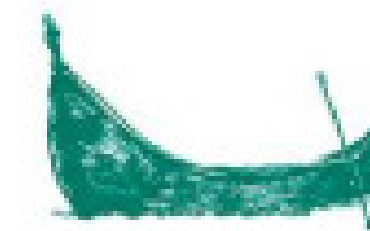
NORBERTO RICCOMBENE
presenta
LA OTRA ORILLA DEL DESVELO

Dialogan con el autor:
Luis Guzmán,
Armando Minguzzi,
y Mariana Trocca

La Otra Orilla del desvelo

Norberto Riccombene

Epílogo de Luis Guzmán



dock
Ediciones del Dock

Jueves 18 de junio, 17hs
en CASA Fundación Medifé
Ayacucho 1945, CABA

dock



Si se trata de explorar la lengua, la llegada de un libro, si además es de poesía, es el mejor testimonio de esa exploración!

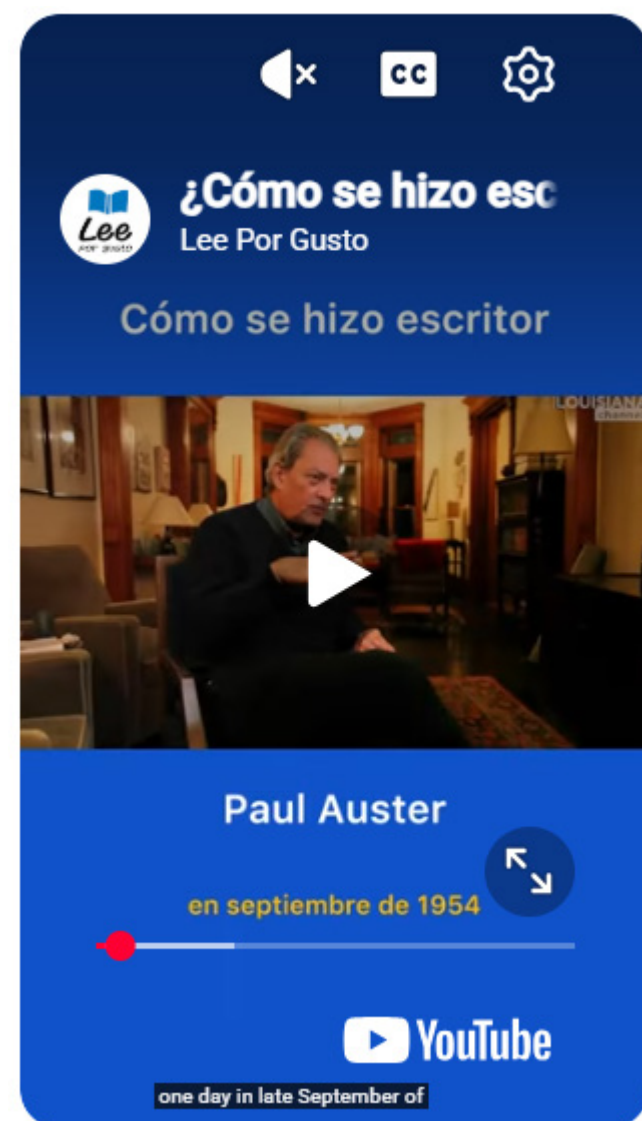
Celebramos la aparición de *La otra orilla del desvelo*, de Norberto Riccombene. Compartimos algunos pasajes de su presentación en Casa Fundación Medifé el pasado 18 de junio de 2026.

Dice Mariana Trocca al presentarlo: “No leo en Norberto un autor ocasional ni a alguien que simplemente escribe sobre Buenos Aires. Veo un proyecto poético consistente, con una obsesión central que reaparece bajo distintas formas. En una primera lectura me pareció que el tema de este poemario era Buenos Aires... después de nuevas vueltas por estas páginas, de haberme detenido en algunos poemas que me llamaban de modos diversos, me pareció que en realidad Buenos Aires es el escenario, y que el verdadero tema que recorre esta poesía es el tiempo. Para decirlo más precisamente: la imposibilidad de que el tiempo termine de llevarse las cosas”.



La Yapa

Mirá este video: “paul auster videos youtube”



El 18 de febrero de 1912 en el famoso café Savoy de Praga, **Franz Kafka** daba una conferencia para presentar una actuación de teatro Yiddish.





nos vemos en el
número 8

www.rinoceronte.com.ar

contacto@rinoceronte.com.ar

 [@revista.rinoceronte](#)

 [@rinoceronterevista](#)