

COLECCIÓN
VIDA BANDIDA

EL VERANO DEL 91

OSVALDO AGUIRRE

En un perfedo que abarcaba quiz
sco bloques: "Tiempo pasado",
o tan antiguas, pero que fo-
eriencia de los otros", donde
Dickinson, uno sobre el perro
otro donde imagino que pue-
tando y en un campo de conde-
nio escucha la voz de un ni-



VERA editorial cartonera

EL VERANO DEL 91



EL VERANO DEL 91

COLECCIÓN
VIDA BANDIDA

OSVALDO AGUIRRE



VERA editorial cartonera

No.
El hermoso verano
no ha terminado aún.

ESTELA FIGUEROA,
«Principios de febrero»

I

En los últimos días de la primavera de 1990 llamé por teléfono a Estela Figueroa y le propuse hacer una entrevista para publicar en *Diario de Poesía*. Había leído *Máscaras sueltas*, por entonces su único libro publicado, y si bien no la conocía personalmente tenía referencias a través de Aldo Oliva, mi maestro en la carrera de Letras en la Universidad Nacional de Rosario.

El diálogo continuó por correspondencia. Estela aceptó la entrevista después de que yo le adelantara algunas preguntas. «Como ves, soy una mujer que dice fácilmente que sí», bromeó. En la misma carta, escrita en hojas de un cuaderno escolar, citó a Rilke como si le pusiera un epígrafe al intercambio epistolar: «Soy uno de aquellos hombres a la antigua, que aún ven en las cartas un medio de comunicación, uno de los más bellos y fructíferos».

Después supe que Estela ve más bien en las cartas una forma de escritura. En algún momento quiso rehacer las de Milena Jézenska a partir de las que escribió Franz Kafka, las únicas que se conservan de ese epistolario. No lo hizo, pero el mismo impulso está en los textos donde asume la voz de otras mujeres de las que desconocemos sus palabras, que solo aparecen en silencio cuando son evocadas, como Gerarda Irazusta o Beatriz Martín. La correspondencia es

problemática como medio de comunicación, porque el interlocutor está ausente y ni siquiera es seguro que responda. Del otro lado hay silencio, «¿es que uno escribe las cartas para sí mismo?», me preguntó Estela. En ese sentido aparece justamente la afinidad del género con la poesía, entendida como «mi carta al mundo que nunca me escribió», según una cita de Emily Dickinson.

La poesía como devolución a partir de una falta, una conversación a destiempo. La cita de Emily Dickinson se lee en el epígrafe de *Profesión: sus labores*, el libro inédito que Estela agregó en la recopilación de *El hada que no invitaron*, pero está presente desde mucho antes en sus reflexiones. De hecho la mencionó a propósito de su segundo libro, *A capella*, cuando me contó sobre su presentación en Santa Fe. En «Si tuviera papel blanco...», su primer poema publicado (como parte de la selección «Diez poetas del Litoral», en el número de septiembre de 1974 de la revista *Crisis* y luego incorporado a *Máscaras sueltas*) presenta además a Dickinson en el momento de ponerse a escribir lo que uno imagina sería un poema pero también, al mismo tiempo, una carta.

En diciembre de 1990 terminé Letras después de rendir como alumno libre varias materias. Entonces ya era ayudante de Aldo Oliva en la cátedra de Literatura Europea II. Ese fin de año fue una carrera contra reloj para recibirme. La entrevista quedó en suspenso hasta el 8 de enero de 1991, cuando viajé a Santa Fe.

Llegué pasado el mediodía a la terminal de ómnibus y desde allí tomé un colectivo hasta la casa de Estela en la calle Fray Pérez, cerca de la cancha de Colón. Cuando se publicó la entrevista en el número 20 de *Diario de Poesía* (primavera de 1991) le causó gracia una frase en la bajada —«reside todavía en el Litoral»— como si hubiera algún tipo de empecinamiento de su parte, o como si estuviera destinada a vivir en otro lugar que no fuera Santa Fe.

En reelaboraciones autobiográficas, Estela se ha referido al ambiente familiar en su infancia y en particular al padre, fundador del Partido Comunista en Santa Fe y trabajador de la construcción. En la entrevista que le hice, recordó que el padre se había referido

de un modo despectivo a la escritura de poesía. Pero su memoria parece mantenerse en los límites de la casa, sin avanzar hacia la ciudad que conoció en sus primeros años. Por eso me parece importante lo que confiesa en una conversación con Peti Lazzarini, publicada a propósito de una presentación del artista plástico en el Foro Cultural Universitario de Santa Fe:

Me devolvés a una Santa Fe perdida y seductora: la de la infancia. La de los grandes terrenos baldíos, donde todas las plantas crecían en estado salvaje y donde se podía encontrar cualquier cosa: un par de zapatos viejos, un broche para colgar la ropa, un gato recién nacido. Las de los ranchos pintados a pleno: rosa o turquesa. La de las ancianas gordas y perezosas —las de antaño, cuando en nuestro país no estaba prohibido ser gordo y envejecer—, que se abanicaban con ramitas de paraíso hamacándose en sillones de mimbre. La de aquellos largos viajes a la escuela, único paseo de nosotros, los hijos de los pobres.

La ciudad, una representación en la que evoca a Santa Fe, tiene un lugar central y a la vez desplazado en su poesía. «Nos parecemos a la ciudad donde vivimos», dice un poema dedicado a Juan Manuel Inchauspe. Pero, ¿en qué se funda la semejanza? La carencia de tonos altos sería según el mismo texto el modo en que la obra se corresponde con la ciudad. Una manera modesta de escribir, de trabajar con palabras de uso cotidiano, familiar, estaría en correspondencia con las dimensiones del espacio urbano. Sin grandilocuencia. Sin declamaciones.

En «Principios de febrero», el poema inicial de *La forastera*, la ciudad aparece «brotada toda/ como un lazo de amor». Transcurre una noche de verano. El contraste entre el pasado y el presente inscribe de modo reiterado en la obra el tema de la finitud de la existencia y de las cosas, y en consecuencia el dolor y la angustia por la desaparición de personas amadas y amigos; las referencias al ciclo de las estaciones, al contrario, están asociadas a un transcurrir más dichoso: «Nos queda un mes para estarse en los patios/ y

descalzarnos/ mientras charlamos de esto y aquello sin ton ni son» («Principios de febrero»); «...añoramos/ los días del otoño/ en que nada sucede» («Tormenta de verano»). Pero este tiempo circular parece cumplirse en el interior de la casa. «Caminando bajo la llovizna en una noche de junio», también en *La forastera*, es un —recorrido a través de sitios que marcan la existencia y la historia familiar («en esta casa/ velamos a mi padre/ enfrente la psicóloga/ a quien le cuento/ distintos avatares de mi vida»), pero el reconocimiento es ambiguo, porque implica registrar a la vez lo otro, aquello que se vuelve desconocido. El entorno puede volverse repentinamente inhóspito, un lugar que expulsa o amenaza al sujeto y lo fuerza a retroceder, a volver al hogar.

La casa se identifica con la poesía. «La vieja casa», en realidad, como dice *Máscaras sueltas*: aquello que retorna en el borde entre lo familiar y lo extraño. Se escribe en la intimidad, en secreto, pero la ciudad ejerce una influencia, una determinación negativa que paradójicamente se carga de cierta productividad por ese mismo carácter. Salir al mundo inmediato es constatar lo que se ha perdido, los avances de la muerte, y esa es justamente una materia de la poesía. «¿Qué es el arte sino una manera de elaborar el miedo que la muerte nos despierta?», se pregunta Estela en el número 10 de *La ventana* (diciembre de 2005), a propósito de la muerte de Juan José Saer.

«Las nuestras, mi amigo,/ son obras pequeñas», declara el poema dedicado a Inchauspe. Esos límites son también los de la ciudad y se ciernen finalmente con imágenes de encierro («A Manuel Inchauspe, en el hospicio») y de silencio («Perdiste tus últimos poemas/ y yo casi no escribo»), pero lo pequeño, en el sentido de atenerse a las cosas de trato cotidiano y de prescindir de énfasis retóricos y sentimentales, es un objetivo y un criterio de valoración.

La ciudad se configura en esa ambivalencia como el espacio opuesto a la casa, el lugar en que la obra sitúa su voz y su mundo inmediato de referencia. En *Máscaras sueltas*, Estela la asocia con un verso que Ezra Pound le dedica a Nueva York: «Ciudad, amada, cándida...». Pero el exterior se constituye como lugar conocido y

a la vez desconocido; en la calle no hay refugio como en la casa y sus contornos resultan inquietantes. Ese poema asume la primera persona en plural para trazar un cuadro de época, datado sobre los fines de la dictadura: la ciudad está llena de mendigos, los bares se ven desolados, los negocios quiebran y «la obsesión de sobrevivir cubre nuestros días».

En *A capella* su interlocutor es el transeúnte, el desconocido al que se cruza por la calle y con el que no caben otros vínculos que el contacto fugaz y una impresión que puede ser un malentendido:

Transeúnte que me detienes en la calle
Y apresuradamente me preguntas la hora
¡No puedes saber para qué cosas
sirve este reloj!

El reloj midió la agonía del padre y ahora su ausencia. El transeúnte no responde; «es un personaje al que le hablo», me dijo Estela en la entrevista y ahora recuerdo los poemas que Irene Gruss le dirige a una pared. Mujeres que hablan solas, que no son escuchadas.

La forastera, el personaje que da título al libro siguiente de Estela, es el reverso del transeúnte. Un poema de Anna Ajmátova, que ella tradujo para la revista *La ventana*, puede ser leído como una prefiguración. «El forastero», así se llama, presenta una relación amorosa en la que el hombre «nada necesita» y la mujer que habla en el poema, nada puede negarle; el hombre llega desde el afuera inclemente (transcurre el invierno) y la mujer, en el hogar, cede al deseo con la conciencia de que se condena a la ruina. El desencuentro, la posición de la mujer que canta no la felicidad del amor sino su desgracia, podrían ser perfectamente los de un poema de Estela; pero lo que resuena de la traducción de Ajmátova en el poema propio es la condición del extraño, el que está de paso, el que surge inesperadamente y se desvanece del mismo modo, para nombrar así una experiencia del orden de lo siniestro. En el poema «La forastera» se alude a una «Ciudad del

pasado» que «fue moldeada/ con grandes emociones/ con grandes deseos» y ya no existe. La forastera define su condición en el tiempo antes que en el espacio; las pérdidas afectivas transforman a la ciudad en un páramo en el cual deambula sin rumbo y en el que falta, emblemáticamente, la casa natal. «No estalló una bomba./ No hubo un incendio», afirma otro poema, «Mirando una vieja fotografía»: las pérdidas son parte del proceso común de la vida, pero esa misma constatación refuerza la desolación y la falta de consuelo.

II

Se entraba por un pasillo y era la tercera puerta. Estela vivía con Florencia, su hija menor. «No es más que una casa/ clavada en el suburbio», pero «por ella me muevo segura/ y la conozco tanto como a mi cuerpo», escribe en *Máscaras sueltas*. El interior está ligado en sus poemas al ajetreo cotidiano, las jornadas en que se hace limpieza y se restaura el orden interrumpido por días de fiesta o visitas; el patio aparece como el lugar del descanso y el ocio («Si estoy contenta me siento en el patio/ y me contagio de la frescura de las plantas»). Sin embargo, lo que recuerdo con mayor intensidad es el comedor, contiguo a la cocina y ubicado entre dos habitaciones, donde desplegué el grabador, mi ejemplar del libro (con la errata en el título: *Máscaras* sin la tilde), un cuaderno de notas con las preguntas preparadas.

Supongo que le conté cómo había conocido su poesía. En septiembre de 1986, en el primer (y único) Encuentro nacional de literatura y crítica que organizó el Departamento de Extensión de la Universidad Nacional del Litoral, Aldo Oliva habló de *Máscaras sueltas* en un panel sobre nueva poesía argentina. Ese encuentro tuvo un carácter de acontecimiento y hasta de fiesta, al reunir a un importante número de poetas, narradores y ensayistas después de los años de la dictadura, y fue el primero al que asistí.

Aldo también mencionó a Juan Manuel Inchauspe —el año —anterior había publicado su libro *Trabajo nocturno*, en la misma colección que el de Estela— y a Marilyn Contardi. Ahora parece una obviedad, pero entonces los tres eran poco conocidos fuera de la provincia, no integraban ningún panorama y los poemas circulaban ocasionalmente en fotocopias.

La entrevista giró alrededor de *Máscaras sueltas* y de la historia de Estela como escritora: sus primeras lecturas, la influencia de la infancia y del ambiente familiar en su formación, su interés por los temas de la vida cotidiana, el modo en que entendía el poema como «un momento de lucidez» y a la vez como una especie de producción natural, del mismo modo que un árbol entrega un fruto. Estela me dio copias de tres poemas de *A capella*: «Pequeño reloj pulsera negro», «Pálida y helada estaba su frente» y «Un año después». Los poemas a la muerte del padre que complementaron la publicación de la entrevista junto con una selección de *Máscaras sueltas*. También me pasó dos publicaciones al margen de la poesía pero igualmente parte de su mundo creativo: *El libro rojo de Tito*, «un reportaje al loco del pueblo», y *Amigos para siempre*, un cuadernillo mecanografiado que reunía textos de alumnos de sexto y séptimo grado de la Escuela número 76, «Camila Cáceres de Ballarini».

Amigos para siempre era el resultado de un taller literario organizado en el segundo semestre de 1990 por el Ministerio de Educación de la provincia. «Estela nos contagió de alegría y de entusiasmo», dice una nota preliminar a la publicación. El cuadernillo incluye una carta colectiva de los alumnos a la escuela; reportajes a vecinos, a un carnicero, a una pastelera, al presidente de una vecinal; crónicas sobre el almuerzo del domingo, sobre personajes del barrio, sobre el camino a la escuela; ejercicios de comparaciones a partir de un poema de Gabriela Mistral y ejercicios de epigramas con base en textos de Ernesto Cardenal (lectura de Estela por la época: en una carta posterior a la entrevista transcribió «Como latas de cervezas vacías», otro poema de Cardenal). No sé si fue su primer taller, pero puede vincularse

con el taller de literatura que coordinó en la Universidad Nacional del Litoral, bautizado en un momento «La prepotencia del trabajo», y en particular con el taller de la palabra en el pabellón juvenil de la cárcel de Las Flores.

El taller de la palabra tuvo su revista, *Sin alas*. El título plantea una diferencia con lo que resulta habitual en los talleres literarios dictados en cárceles, que apuntan a velar o a sublimar la privación de la libertad. «En esta isla que es el Pabellón de Menores —donde permanecen como máximo un año—, se trata de brindar algo de lo que la sociedad niega. Pero lo proyectado, lo planificado, muchas veces queda en el gran arcón de los fracasos. Y uno debe limitarse a escucharlos. Los chicos, en su corta vida, tienen mucho para contarnos: una experiencia de vida ejercida en los límites», anota Estela en el prólogo del número 3.

En *Sin alas*, los jóvenes detenidos en Las Flores escriben cartas a un hermano, a una amiga, a un ex amor; entrevistan a otros presos; cuentan historias de vida; exponen «felicidades y problemas»; evocan las fiestas de fin de año y a sus familias. La escritura es un recurso para descubrir las cosas inmediatas y las experiencias propias y para llevar esas palabras fuera de la cárcel. «Oigamos sus voces», propone el prólogo.

Tito Mufarregue, el protagonista de *El libro rojo de Tito*, es otro excluido. Sus escritos, su candidatura a diputado «medio en broma y medio en serio» según cuenta, los graffitis que escribe con tiza, lo convirtieron en un personaje público al precio de instalarlo en el lugar de la locura. El reportaje de Estela, en la primera parte del libro, apunta a desdoblar esos matices y en particular a exponer la voz del entrevistado fuera de la simpatía condescendiente con que se recibe —y desconoce— sus palabras.

Las propuestas políticas de Mufarregue resultan disparatadas, pero podría decirse que fabulan sobre lo que la normalidad apenas comenta, como señaló Oscar Masotta a propósito de las ficciones de Roberto Arlt («¿Vos sabés, Tito, que me hacés acordar mucho a los personajes de Arlt?», le comenta Estela). Lo que el sentido común

llama delirio puede ser también un punto de vista sobre el mundo y las conductas humanas. La contratapa del libro reflexiona sobre el sentido de los personajes y después de descartar la que propone el diccionario Larousse —«Sin lugar a dudas, los diccionarios son muy serios. Son los cementerios de las palabras»— transcribe la definición que atribuye a una adolescente: «Un personaje es alguien que te da alegría cuando lo encontrás (...) porque te enlaza con la ciudad donde vivís». Apreciar ese vínculo no excluye observar el maltrato: Mufarregue padeció internaciones y electroshocks y se encuentra en un estado de alerta ante las demandas de la sociedad, por el cual actúa tanto la locura (para que la policía no lo lleve preso) como la normalidad.

Cuando ya terminábamos la grabación escuchamos golpes y el ruido de la puerta del patio al abrirse.

—Mamá —dijo Florencia—, es Manuel.

—Ah —dijo Estela, y se incorporó.

Salimos al patio. Había oscurecido.

Tengo presente una imagen de Inchauspe contra el marco de la puerta de la casa de Estela, pero en el recuerdo se confunde con las fotografías y en particular con una copia que me envió más tarde Juan Ricardo Neme, en la que posa de perfil, aparentemente abstraído en la lectura.

Nos sentamos alrededor de una mesa redonda, rodeada de sillas plegables de madera. Inchauspe pasaba de visita. Se disculpó varias veces, preocupado por haber interferido en la entrevista, hasta que de pronto pareció olvidarse del tema y quedarse pensativo.

Se insinuaba una noche más fresca que la tarde para estar al aire libre. Un relámpago iluminó el vecindario y después volvió a hacerse la oscuridad. Parecía que lo real terminaba en el muro que cerraba el patio.

Inchauspe pidió permiso para servirse vino. Estela le dijo que había una botella abierta en la heladera y otra sin abrir, en la cocina.

Se pusieron a hablar de cuestiones de trabajo. La provincia se demoraba con el pago de los sueldos, adeudaba diciembre. Alguien

le había dicho a Estela que le preguntara a Manuel si aceptaría dar un taller literario en el Hospital Psiquiátrico Mira y López.

—Pero por supuesto —contestó Inchauspe. Se había servido vino tinto en un vaso de plástico.

Contó que había vivido diez años en Rosario, donde fue a estudiar Letras. En Rosario tuvo a su primer hijo y publicó su primer libro, *Poemas*, en la editorial La Ventana, de Orlando Calgaro. Y volvió para internarse hasta un par de meses antes, agregó, en una clínica de bulevar Oroño al 900.

¿Le dije a Inchauspe que conocía a Orlando Calgaro, que lo había visitado una vez en su estudio de Rioja al 800, en Rosario? Supongo que sí.

Estela quería mostrarme un lugar que para ella era inspirador, un camino que bordeaba el parque cercano a su casa y culminaba en la iglesia de San Francisco. Pero nos quedamos charlando y al rato salió a buscar cerveza con un bolso de compras y varios envases.

Le pregunté a Inchauspe si estaba escribiendo.

—Sí —respondió. Pero no dio más precisiones.

Iba y venía sobre dos o tres temas: las fotos que le había sacado Neme —«el turquito», lo nombraba, con aprecio—, los problemas en el trabajo, el cielo que presagiaba una tormenta. Se interesó por el hecho de que yo trabajara con Aldo y que fuera un flamante profesor de enseñanza superior en Letras, tal el título recibido. Recordó sus propias lecturas como estudiante de la carrera y el fastidio que le provocaban las materias de Lingüística; nombró algunos autores que él había estudiado y quiso saber si todavía estaba en la bibliografía. En el cuaderno donde anoté impresiones de aquella noche encuentro esta frase: «Inchauspe: cincuenta años que parecen veinte». Y no sé qué quise decir.

Después de cenar una tarta que Estela tenía preparada, junté mis cosas para volver a Rosario. Inchauspe se ofreció a acompañarme hasta la estación de colectivos. Le quedaba de paso para su casa o para el que lugar al que iba.

Tomamos un colectivo urbano. ¿De qué hablamos en el trayecto? No apunté ninguna nota.

Recuerdo a Inchauspe de pie en el pasillo del colectivo en el momento en que me dice que baje, que estoy por pasarme de la estación de ómnibus.

III

A pesar de que estuvo restringida al primer libro, la entrevista tiene referencias para seguir el resto de la obra. Entre otras, una cita de Else Lasker-Schüler que Estela leyó en el comedor de su casa:

Un poeta no es más que un ser vegetal. Se parece al fruto del árbol que florece en primavera. Un árbol no se para a considerar si alguien descansará a su sombra en verano, ni si tomarán sus cerezas, ni si alguien se colgará de sus ramas. La poesía se crea a sí misma adentro del poeta. No se puede seleccionar el material de la poesía como se elige la seda para un vestido. El poema crece en el poeta. El poema terminado, agrio como la nuez o dulce como la granada, cae sobre su falda como una pera madura cae del árbol sobre la hierba.

El texto inaugural de *Máscaras sueltas*, aquel donde comienza a desplegarse la poesía de Estela, coincide con el florecimiento de una planta en el patio de la casa. «No es para hablar de mí que escribo/ de la glicina», advierte en los primeros versos; con su inmovilidad, la planta es el centro de un instante de calma, de reflexión «por un ordenamiento/ que lo abarque todo». La comparación fallida (la glicina no devuelve una imagen del yo) introduce al mundo vegetal no al modo de un trasfondo sino como una presencia reparadora, parte del orden doméstico erigido como refugio contra los riesgos del exterior.

La mujer que habla en los poemas se reconoce en aquello que las plantas tienen de áspero e incluso hostil, en su resistencia a la intemperie. «Prefiero el gomero» que «no se pierde en dádivas de flores», escribe Estela en otro poema, y también se declara hosca

como el cactus y “orgullosa y sola” como la orquídea.

En *A capella*, la descripción de una enamorada del muro (otra trepadora, como la glicina), tampoco está tan atenta al espectáculo visual como al hecho de que la planta «tiene un rol muy cruel en el jardín» porque absorbe la humedad y provoca la muerte de las otras; a primera vista conmueve su belleza, pero una observación más detenida permite observar que sus ramas se extienden como «pequeños tentáculos».

Sin embargo, igual que en el poema anterior, Estela no habla sobre la planta al compararla con un vampiro. La expresión «enamorada del muro» condensa una reflexión irónica sobre el amor en la que se enlazan diversos sentidos: el amor como destrucción del otro (lo que evoca además la figura del vampiro, que reaparece en otros poemas para calificar al vínculo con el amante, la madre, los hijos), sentimiento equívoco («Todo amor nace/ de una pequeña confusión»), ilusión del orden de la apariencia (como el espectáculo de la trepadora al extenderse) y mutuo desconocimiento («el muro no ve el hermoso conjunto» y la planta lo cubre con sus hojas).

En otros poemas, el mundo vegetal inscribe la persistencia de la vida frente a las situaciones más difíciles: «algunas plantas intentan florecer» después de la inundación que afecta a la casa, un gajo de enredadera puede germinar como una especie de reparo o de acompañamiento ante el recuerdo de los amigos muertos y el ensueño de ser un árbol conforta porque así «nadie más me hará daño».

La «tierna hospitalidad con las plantas y los animales» que prodiga la casa supone también una mirada atenta hacia los insectos. Cucarachas, mosquitos, caracoles, lauchas y arañas presentan situaciones en que lo familiar se vuelve indiscernible de lo siniestro. La mosca que irrumpen en invierno, en *A capella*, es el anuncio de un trastorno inminente, una amenaza que se cierne sobre el orden hogareño. Los insectos representan lo ominoso al irrumpir en el espacio humano, pero también una resistencia a la destrucción y la normalidad recuperada en «A cinco meses de la inundación».

«Todo lo referido con Kafka me interesa muchísimo», me dijo Estela en la entrevista. Y en particular le interesaba *La metamorfosis*, la historia del hombre que se convierte en un insecto.

«Una mirada sobre *La metamorfosis*», artículo que publicó el 25 de enero de 2007 en el diario *El Litoral*, plantea una interpretación singular de la historia de Gregorio Samsa. Estela cita a Borges y dice que el título en castellano fue una imposición editorial; el original alemán, *Die Verwandlung*, debe ser trasladado como «La transformación» y esta palabra, según su lectura, designa un cambio de aspecto en el que no intervienen necesariamente causas sobrenaturales o incomprensibles.

Citas de la bibliografía kafkiana y lecturas de la *Carta al padre* y de la correspondencia de Kafka con Milena Jézenska y Felice Bauer sostienen su punto de vista: «El cuento no pertenece a la literatura fantástica, y es a mi juicio un relato acerca de los diferentes roles que cada uno asume en la familia». En este punto el análisis de *La metamorfosis* ilumina también una obsesión propia. «Un hilo de deseo insatisfecho es lo que une a una familia», dice Estela como cierre del artículo, y esa frase se proyecta hacia otro vector de su poesía: la familia de sangre como un orden ajeno y destructivo contrapuesto a la red de afectos que integran los amigos, tanto los cercanos como los ausentes.

La entrevista con Estela fue la primera que hice en el género. Ni siquiera tenía experiencia periodística, al margen de algunas notas escritas para una revista estudiantil. Desgrabé la conversación y escribí una primera versión muy formal, en la que la trataba de usted.

Estela me devolvió ese borrador con correcciones —empezando por reclamar el tuteo con varios signos de exclamación— y agregados. «Espero que no te deprimas con el desastre que hice en tu prolijo reportaje. Al principio me desconcertó. Era el usted. Osvaldo, la verdad que no soy un monumento. Solo soy una persona. Luego me pareció que le faltaba cierto aire coloquial y me lancé con pasión a esa tarea. Esta vez espero yo que vos quedés conforme o al menos resignado», me dijo.

Agregó una copia del texto sobre Gerarda Irazusta que publicó en *Profesión: sus labores* y otros poemas de *A capella*. «Juan (L. Ortiz) murió en una primavera. Yo fui a ver a Gerarda en el verano, con una amiga. Como creía recordar el texto estaba mitad en una caja, mitad en otra», contó en la carta.

Hablamos de Inchauspe. «A la noche lo miré mucho a Manuel para que se sintiera atendido», me dijo a propósito de la cena en su patio, bajo el cielo que amenazaba con una tormenta. A la mañana siguiente había llovido; si me hubiera quedado a pasar la noche, como en algún momento pensé, de todas maneras no podríamos haber recorrido el camino hasta la iglesia de San Francisco.

Estela releía por tercera vez *Las alas de la paloma*, de Henry James, y acababa de terminar *Orgullo y prejuicio* («¡Bellísimo! Las chicas al final se casan. Conmover!»), *Mi hermano James Joyce*, de S. Joyce («de terror») y una relectura de *La pérdida del reino* de José Bianco (no le había gustado tanto como la primera vez). Después de la tormenta volvió el calor. «Mi jazmín floreció. El perfume impregna todo».

Me mando más poemas de *A capella*, un poema de James Wright arrancado de un libro cuyo último verso («He malgastado mi vida») puede ser precursor de algún poema de Estela. Y enviaba saludos para Aldo.

Inchauspe murió en junio de 1991, y el contacto con Estela se interrumpió durante un par de meses. Al retomar la correspondencia me contó que había escrito varias cartas y las había destruido. «Sobre todo te hablaba de Manuel: su muerte fue un golpe muy duro para mí», dijo. Se había retraído: «Solo veo a los amigos reparadores, aquellos con los cuales se puede descansar».

En el cierre de la entrevista en su casa dijo que tal vez publicaría *A capella* en el próximo invierno. Y así fue. Creo que la conversación tuvo algo que ver, ella dijo que le gustaba la idea de quedarse con algo bajo la manga pero a partir de la entrevista tuvo ganas de poner esos textos en circulación: «Hacía tres años que tenía el libro en un cajón del escritorio. Sentía que tenía que entregarlo, dejar

de hacerme la reina y aceptar lo poco que esta ciudad tiene para darme», me dijo.

El número de *Diario de Poesía* salió a principios de diciembre. A fin de mes Estela me envió una carta encabezada por una extensa cita de *La balada del café triste*, de Carson McCullers. Transcribo las últimas líneas:

Es solo el amante quien determina la valía y la cualidad de todo amor. Por esta razón la mayoría preferimos amar a ser amados. Casi todas las personas quieren ser amantes. Y la verdad es que, en el fondo, el convertirse en amados resulta algo intolerable para muchos. El amado teme y odia al amante, y con razón: pues el amante está siempre queriendo desnudar al amado. El amante fuerza la relación con el amado, aunque esta experiencia no le cause más que dolor.

Sin transición pasaba a darme un puñado de noticias en pocas líneas: «Con muchísimo trabajo y algunas ideas para sobrevivir ando casi casi bien. Te mando con Virginia otros *A capella*. Hoy salimos Florencia y yo a comprar los regalos de navidad. Luego ella armó el arbolito. Todavía no leí tu trabajo: esta tarde tengo un largo respiro y estaré con él». No sé qué cosa le habré mandado.

Le había gustado el reportaje, y creo que todavía le gusta, como a mí. Leyó la versión final en la edición impresa, en los días en que llegaba un nuevo verano.

PÁGINA SIGUIENTE: Imagen mecanografiada de la primera página de la entrevista aludida en este libro. Por encima, en letra manuscrita, se lee: «Por favor, tuteame!!!». Y a un costado, en referencia a un agujerito: «Y encima por aquí anduvo el gato menor. Porque tenemos un nuevo habitante en la casa».

[FOTOGRAFÍA: GENTILEZA DE OSVALDO AGUIRRE]

1) Por favor, tuteame !!!

1

-Podríamos comenzar hablando de Máscaras sueltas, que tuvo una tirada reducida y ya agotada...

-Sí. Llamé al libro Máscaras sueltas pensando en las máscaras de carnaval, las máscaras pobres que salen de los barrios y que no encajan en las comparsas, las que seguramente se prepararon muchos meses para una sola noche y que a veces se desbandan y cometen transgresiones y terminan presas. Incluso entonces poemas escritos en un período que abarcaba quince años. Está integrado por cuatro bloques: "Tiempo pasado", donde hay trabajos antiguos y no tan antiguos, pero que forman parte de mi pasado; "La experiencia de los otros", donde incluyo dos poemas sobre Emily Dickinson, uno sobre el personaje de un cuento de Faulkner y otro donde imagino qué puede haber sentido una mujer que, estando en un campo de concentración en nuestro país, de pronto escucha la voz de un niño; "La experiencia de la muerte", que se abre a partir de una enfermedad importante que tuve y, si bien en ningún momento se habla de eso, creo que tiene que ver con los años de locura, muerte y desintegración del Proceso; y "Tiempo presente", bueno, que eran los poemas de ese ahora. Deseciné alguno por malo y algunos me guardé bajo la manga. Porque publicar es entregar y si un poeta es experto en experiencias y cambios, que quiere decir arrojo, también es experto en timidez y en esconderse.

-¿Que sea Tu único libro conocido obedece a una decisión propia o a las posibilidades de publicación que encontré?

-En principio no soy muy fértil. No escribo grandes cantidades de poemas. Este año escribí dos. Los poemas que me guardé, cuando se editó Máscaras sueltas, forman parte de otro libro, A capella. Creo que lo importante es el trabajo:

← Y encima por seguir andando el gato menor. Porque termino un verso bastante en la casa.



OSVALDO AGUIRRE

Nació en Colón, Buenos Aires, en 1964. Su obra está compuesta por una cantidad variada de títulos y géneros entre los que es posible encontrar poemas, cuentos, novelas y biografías. Integró el consejo de dirección de *Diario de Poesía* y el equipo curatorial del Festival de Poesía de Rosario.

[FOTOGRAFÍA: CLARA MUSCHIETTI]

ESTELA FIGUEROA

Nació en la ciudad de Santa Fe en 1946. Realizó trabajos para cine y teatro, es coordinadora de talleres literarios y dirige la revista *La Ventana*, publicación de la Universidad Nacional del Litoral. *El hada que no invitaron* es su antología poética publicada por la Editorial Bajo la Luna en 2016.

COLECCIÓN **VIDA BANDIDA**

dirigida por Francisco Bitar

Gente del litoral, ilustres o vagabundos.
De ayer, de hoy y de nunca.

V

VERA editorial cartonera

Centro de Investigaciones Teórico–Literarias
de la Facultad de Humanidades y Ciencias
de la Universidad Nacional del Litoral.

Instituto de Humanidades y Ciencias
Sociales IHUCSO Litoral (UNL/Conicet).

Programa de Lectura Ediciones UNL.



CEDINTEL



Directora Vera cartonera: Analía Gerbaudo

Asesoramiento editorial: Ivana Tosti

Corrección editorial: Laura Kiener y Valentina Miglioli

Diseño: Julián Balangero

Este libro fue compuesto con los tipos Alegreya
y Alegreya Sans, de Juan Pablo del Peral
(www.huertatipografica.com).

Aguirre, Osvaldo

El verano del 91 / Osvaldo Aguirre. - 1a ed. -
Santa Fe : Universidad Nacional del Litoral,
2022.

Libro digital, PDF/A - (Vera Cartonera / Analía
Gerbaudo ; Vida bandida)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-692-309-5

1. Ensayo Literario Argentino. 2. Crónicas.
3. Biografías. I. Título.

CDD A864

© Osvaldo Aguirre, 2022.

© de la editorial: Vera cartonera, 2022.

Facultad de Humanidades y Ciencias UNL
Ciudad Universitaria, Santa Fe, Argentina
Contacto: veracartonera@fhuc.unl.edu.ar



Atribución/Reconocimiento-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional