

# cuadernos del inadi 9

[www.cuadernos.inadi.gob.ar](http://www.cuadernos.inadi.gob.ar)

agosto 2013

## Ana Amado

Oigo voces. Cine y discriminación

---

## Dora Barrancos

Tiempo presente, el verdadero tiempo de la Historia

---

## Julia Kristeva

Reencontrar el sentido de lo negativo

---

## cuatro poemas

Claudia Prado | Elena Annibali  
Claudia Masin | Julia Magistratti

# Oigo voces. Cine y discriminación

Ana Amado

## Acentos

Desde hace un par de décadas el cine y la literatura argentina ampliaron el mapa geográfico de referencias para dar cabida a lugares y personajes del interior. El cine, por su parte, tiene el plus de un canal auditivo por donde pudieron colarse, además, los matices de tonadas provincianas que al principio sonaron en los oídos de espectadores ciudadanos más raros si cabe que los acentos regionales de las películas chinas u otras de oriente. Nada que argumentar contra las complicidades temáticas, estéticas y/o políticas surgidas del eje sur-sur, tan dignas de subrayar, tan sólo celebrar un sesgo que marca diferencias en ese sentido con la tradición del cine nacional dedicado a historias de provincia. Aún en las ficciones mejor intencionadas, los personajes podían lucir las rudas marcas físicas del campo pero jamás se percibía otro tono que el de actores y actrices con voces emparejadas a neutro por el doblaje. Es lo que sucede, por caso, en los yerbatales misioneros de *Las aguas bajan turbias* de Hugo del Carril (1952), o en los bosques chaqueños de *Quebracho*, de Ricardo Wullicher (1973). En el medio, *Shunko* (1960), primera película dirigida por Lautaro Murúa, trajo la novedad de incorporar el cantito de algunos chicos santiagueños, como traducción aproximada del original literario de Jorge Washington Abalos, quien daba cuenta de sus experiencias escolares en medio de una vida rural atravesada de punta a punta por la oralidad del quichua. Pero la mezcla cotidiana de los dos registros lingüísticos tan corriente en el chaco santiagueño no aparece en la película. La traducción por vía de subtítulos para lenguas de minorías no tenía todavía lugar en las previsiones del cine nacional.

El film comienza con las primeras clases en el monte, en las que el maestro que interpreta Murúa trata de enseñarle a contar por medio de un ábaco al alumno receloso y medio retobado que es Shunko (“el más pequeñito” en lengua quichua, aunque no se aclare). El conteo de una suma incipiente daba, según el cálculo correcto del niño, kimza. “Tres, en castilla” se apresura a aclarar el maestro, como dándole a entender que las palabras tienen un formato y éste responde a un reglamento.

Más allá -o más acá- de las lenguas, es preciso reconocer que Murúa, actor chileno afincado en Argentina para quien el acento debía ser una obsesión, fue un pionero en el plan de afinar el oído además del ojo. O de percatarse de esa carencia nativa tan rara, si se piensa por ejemplo que en el campo del folclore dos voces cumbre como Atahualpa Yupanqui o Mercedes Sosa, desde los 50 y 60 acompañaban lo suyo con el ritmo trunco de su acento tucumano, modelo que después tantos folcloristas siguieron con sus propias tonadas provincianas.

## Lenguas

En el inicio del nuevo siglo, la cineasta salteña Lucrecia Martel mostró su creencia en la fuerte relación de lo visual con lo sonoro –sobre todo de lo sonoro- en su primera película *La ciénaga* (2000), en la que un paisaje atravesado por el retumbo de truenos se tejía con las cadencias cercanas de las voces nativas. A sus conocidas experimentaciones con la banda de sonido en su filmografía, incorporó recientemente como tema central la lengua de las comunidades originarias. Entre los llamados Cortos del Bicentenario (25 films por sendos cineastas locales de ocho minutos cada uno, redondearon la cifra del festejo) *Nueva Argirópolis* de Martel incorpora la activa intervención de una serie de jóvenes, de niñas y niños de pueblos wichis del norte chaqueño que de principio a fin hablan, sin subtítulos, en su lengua.

El corto rechaza la utopía geográfica imaginada por Sarmiento en 1850, (llamada igual, Argirópolis), a partir de un proyecto escolar en el que participan maestros y alumnos de una indefinida zona limítrofe del norte del país. Dicho plan consistiría -conjeturalmente, ya que las acciones o información sobre ellas en general, permanecen sin demasiada precisión- en hacer "navegar" conjuntos de envases plásticos de gaseosas vacíos, desde los ríos de las provincias del Norte y siguiendo el curso de los canales fluviales que en su descenso atraviesan varias provincias hasta llegar al Río de la Plata, donde ese material llega en racimos.

El experimento escolar incluye -o parece incluir- un proyecto comunitario por el que un grupo de ellos sigue el trayecto de las botellas, hasta reencontrarlas cerca de las costas bonaerenses. Agrupados y en montón, esos envases semejan modernos camalotes, suerte de naturaleza muerta en flotación sin asidero ni dueño. Pero un plan, o un saber de los habitantes de una pequeña comunidad norteña en los márgenes del río Bermejo, es considerado con sospecha en su destino final. La guardia costera argentina desconfía, detiene a los participantes, la performance comunitaria es interpretada como contrabando y nadie puede explicarlo, explicarse, en español. Solo les queda admitir a que su interior resulte explorado y expuesto a través de radiografías que buscan las huellas de sustancias escondidas.

Quiénes son? "Mocovies, wichis, pilagás, qom, guaraníes, tobas... no son como nosotros, dicen ellos... porque somos vagos, morenos, sin dientes, sobre todo sin dientes..." monologa alguien que pertenece a una tribu cuyo nombre no se especifica, en un trabajoso español.

Esta pequeña ficción de Martel ofrece la contracara de la utopía sarmientina: si Sarmiento buscaba forzar un orden institucional desarreglado por varias causas en el contexto histórico-político del siglo XIX, ella desordena la escena por vía de la proliferación de lenguas de los pueblos originarios. Su procedimiento formal no es menos político: en la estética de Martel la patria y sus signos asoman en la representación de espacios, de lugares (me refiero al espacio en la proporción del plano) por medio de cuerpos, de rostros con rasgos diferentes entre sí. Y sobre todo de lenguas que nadie interpreta, salvo una niña que entre susurros -el registro sonoro preferido por Martel para las voces- se encarga de traducir, en un pasaje, el discurso de una mujer que parece ser referente escolar, transmitido por Internet. Tecnología y modernidad también en el "otro", que comparte esa vía comunicativa y parece apreciar sus valores. Se trata de un discurso edificante, como el de las educadoras de las escuelas sarmientinas. "Deberíamos estar unidos con todo el esfuerzo que hizo la Nación... Subamos a las balsas. Llevemos al trono a la noble igualdad". "Por que solo la mas chiquita entiende?" pregunta alguien. "Porque ella vivió con la abuela de este lado..."). Hay un "este lado" y un "otro", un nosotros y ellos, comunidades nativas y blancas, una simbólica territorial de base acuática y móvil, sujetos inspeccionados por rayos X como recurso de control, Internet como canal de dialectos incomprensibles, todo puesto bajo el signo común del mercado, la tecnología, la modernidad. Y de paso, revelación por la técnica de una igualdad que los poderes institucionales sostienen en los discursos pero que no se sostiene ante la diferencia de una apariencia física o de las lenguas.

En el final, la guardia costera ratifica su rol de celoso control de las fronteras territoriales, aún para los propios: "Escucho voces", se les oye decir mirando con desconfianza en todas direcciones.

### Apariencias

Otra salteña, Natalia Seggiaro, estrenó hace poco en Buenos Aires su primer largometraje -después de su paso por el Festival de Berlín el año pasado-, que ya desde el título apela a la lengua wichi: Nosilatiaj. La belleza.

Con acciones situadas en una pequeña ciudad salteña, el argumento se apoya casi centralmente en el punto de vista de

Yolanda , adolescente de origen wichi que trabaja como empleada doméstica en la casa de una familia de clase media. Al film se ingresa guiados sólo por su voz, que desde el fondo de un plano negro y con una calidez extraordinaria, convoca en su lengua recuerdos, imágenes familiares y paisajes ligados a su infancia. Los espectadores accedemos al sentido de ese pausado relato oral a través de subtítulos que nos acercan la visión subjetiva de la niña en pasajes que alternan el pasado con escenas de su presente, en el que la conducta de sus patrones es mostrada -y este es sin duda el punto más alto de los procedimientos narrativos de Seggiaro- con el filtro de su punto de vista. Aunque semi lunáticos y neuróticos, todos tienen buenas intenciones, pero asoman como los definitivamente "otros", o al menos no muy centrados en el mundo interior doméstico propuesto.

Los preparativos del cumpleaños de 15 de la niña de la casa, chica acomplejada por su pelo con rulos indomables, dominan la cotidianeidad de la casa y agitan los afanes de una madre entre ansiosa y despistada. Decidida a pulir la apariencia de Yolanda, la lleva a comprar ropa y a pasar por la peluquería donde una melenita corta y "de lo más moderna" reemplaza su larga melena lacia y negra recogida en una trenza. La película había mostrado en una bella escena inicial y a partir de frases de la madre de Yolanda peinándola de niña, el valor que el pelo tiene dentro de la cultura wichí, de modo que el acto banal de coquetería para las mujeres criollas, aun con el mejor de los propósitos, es percibido como una castración dolorosa por la niña.

Esta es una expresión extrema de la distancia establecida entre el micromundo familiar de los "blancos", desprovisto de gestos de afecto y de cuidado, a diferencia de una cosmovisión que incluye el afecto y el cuidado por encima de todo, como manifestación hacia los seres queridos, los animales, la tierra y la naturaleza entera. Una sensibilidad tejida de esta manera resulta incomparable con la sostenida por vínculos, tanto familiares como sociales, desprovistos de querencia, armonía, o encaradas sólo en los términos diarios de subsistencia. Seggiaro mantiene de principio a fin estas tensiones en su película, tensiones que se presentan, finalmente, en términos de la contradicción entre ambas culturas en cuanto al valor que conceden a la apariencia, apariencia en el sentido de aparición, de revelación y señal visible ante el otro. Pero que a cada paso es descubierta por el misterio y el recorrido de una voz y su lengua.

# Tiempo presente, el verdadero tiempo de la Historia

**Dora Barrancos**

Para la mayoría de las escuelas historiográficas hoy día, el presente es el verdadero tiempo de la Historia. Pero algo muy diferente ocurrió allá lejos, durante largas décadas de desempeño de la historiografía. En efecto, cuando la disciplina surgió a inicios del siglo XIX como saber especializado, ceñido a los acontecimientos documentados y de alto cultivo misógino – ya que las mujeres no accedían a las universidades y menos a los archivos –, sus oficiantes sostenían que analizaban el pasado sin ninguna colonización del presente. Se forjó así un largo ciclo de apego al tiempo pasado, como si los acontecimientos que contextualizaban la vida de quienes oficiaban como profesionales de la Historia no tuvieran ninguna incidencia en su tarea.

A inicios del siglo XX la Historia fue sacudida por nuevos modos de pensar que trastocaron la noción de sus tiempos. Un autor muy conocido, brillante y polémico, Benedetto Croce, sostuvo que la Historia no era más que una función del presente, y se le atribuye una frase contundente que es casi un programa: “Toda la Historia no es otra cosa que historia contemporánea”. Sin duda una de las escuelas historiográficas que probablemente más ha incidido en nuestro medio, la denominada *Annales* -surgida en Francia en la década de 1920-, cuestionó la idea de un pasado incontaminado, prescindente del presente. La nueva corriente del conocimiento que se debió a su impulso (aunque no fue la única en proponer cambios conceptuales), aseveró que nos ocupábamos del pasado con intereses, afecciones y puntos de vista del presente. No hay nadie dedicado al saber histórico que pueda despojarse de las influencias de su contexto social, de sus condicionantes, de los influjos epocales. Los acontecimientos del pasado en gran medida lo son porque quien los interpreta justamente los convierte en fenómenos históricos. Los archivos, las fuentes documentales, los textos y las imágenes que corresponden al tiempo pretérito sólo se expresan a través de intérpretes contemporáneos. Quienes hemos elegido como profesión la investigación del pasado, no vamos a su encuentro despojados, en estado de “tabla rasa”: seleccionamos los objetos, los interrogamos e interpretamos desde nuestras perspectivas. Los documentos hablan mucho más el lenguaje de los vivos que los muertos.

Que la Historia sea una narrativa construida al influjo de sentimientos e ideologías del presente no la hace arbitraria. Todo conocimiento humano innovador se sustenta en el impulso de la pasión, pero no se somete a su mandato. Pero debe saberse que sin un conato apasionado -como sostenía el gran filósofo Spinoza- no hay preguntas cuestionadoras, y por lo tanto no hay aventura del conocimiento. La ciencia histórica comparte ese punto de partida subjetivo, está condicionada por el tiempo que le toca vivir a sus oficiantes. Daré un ejemplo palmario: muy difícilmente pudo haber visibilidad historiográfica de las mujeres en sociedades que no las reconocían. Para que haya observación de determinados procesos y sujetos, debe haber un estado contemporáneo de atención a su significado.

Para evitar el capricho de la elaboración historiográfica, existen algunas reglas fundamentales: hay obligación de poner en evidencia las pruebas con que se ha construido la interpretación de un fenómeno y debe enunciarse cuál es el punto de vista que conduce el análisis. Sin embargo, un fantasma recorre la actividad que produce conocimiento en la disciplina, se

trata del anacronismo. ¿Qué quiere decir que el tratamiento del pasado es anacrónico? Quiere decir que se interpreta el pasado con los esquemas mentales del presente. Debe saberse que una cosa es que la Historia necesariamente responda a ideas, conceptos y sentimientos del presente, y otra muy diferente, que se adjudiquen al pasado las nociones y representaciones de la actualidad. Para ilustrar la cuestión daré otro ejemplo. La Historia de las relaciones de género y de las mujeres ha sido posible gracias a los combates contemporáneos por garantizarles derechos, pero no podemos volver al pasado visibilizándolas, como si ellas hubieran tenido conciencia de las relaciones jerarquizadas de género. El feminismo, como corriente colectiva, todavía no tiene dos siglos de existencia y su manifestación, hasta el ingreso del siglo XX, fue muy rala. Cuando adjudicamos “conciencia feminista” a mujeres del siglo XII estamos cometiendo anacronismo, simplemente porque no existía entonces la noción de feminismo.

En resumen, al pasado sólo accedemos con marcas contemporáneas, con determinadas concepciones ideológicas, pero no podemos confundirlo con los equipamientos mentales y los sentimientos propios de la vida actual.

# Reencontrar el sentido de lo negativo

**Julia Kristeva**

La Edad Moderna, que comienza –para ubicarla rápidamente en el marco de esta reflexión– con la Revolución Francesa, ha puesto en evidencia la parte negativa de un retorno retrospectivo. La experiencia, personal o colectiva, se ha vuelto una experiencia de conflicto, de contradicción.

La filosofía –principalmente a partir de Hegel, y de un modo diferente con Heidegger y Sartre– sostiene esencialmente que en el ser mismo actúa la nada.

Esta copresencia de la nada en el ser adquirió la forma de una dialéctica en Hegel.

Heidegger, ya en su texto *¿Qué es metafísica?* (1929), establece la diferencia entre la negación interna al juicio y una nada que también aniquila aunque de un modo diferente al del pensamiento; el filósofo buscará en la sensación y en la angustia las formas nucleares de lo que él llama una repulsión, rasgo característico del hombre, ese “re-jeté”, ese “je-te” del ser. El Dasein es una repulsión, el éx-tasis es el otro nombre de la ab-yección: ¿se ha analizado en profundidad esta similitud? En *El ser y la Nada* (1943), Sartre se basa en la diferenciación entre la negación propia del pensamiento y un anonadada primordial; reafirma la libertad más que la re-pulsión y se afirma, en definitiva, más hegeliano que heideggeriano tanto en el campo de la filosofía como en su anarquismo político.

Aún releo esos textos –y les pido a ustedes que hagan lo mismo– porque dan testimonio de un momento inaudito del pensamiento occidental. Se trata del momento en el que el “retorno retrospectivo”, es decir el cuestionamiento, conduce al sujeto, que se conoce a sí mismo y conoce su verdad, a establecer –ni más ni menos– un trato familiar con la psicosis. Tanto la “fuerza” (Kraft) aniquiladora –que se halla en el reverso del contexto y cuya noción reabsorbe el impulso inquietante (Hegel)– como el sentimiento de disociación o de repulsión en Heidegger y hasta la “nada pre-judicativa” de Sartre –que alimenta su noción de la libertad como violencia radical, como cuestionamiento de cualquier identidad, de cualquier fe, de cualquier ley–, todas estas ideas chocan con una realidad psíquica que obstruye la conciencia y se exponen a la palpitación del ser cuando se intenta hacer accesible su lógica confrontándolas con realidades humanas. Se desdibujan las fronteras entre sujeto y objeto; la pulsión nos asalta; la lengua se vuelve “tonalidad” (Stimmung), memoria del ser, música del cuerpo y la materia. Heidegger intenta captar esta psicosis diletante visitando respetuosamente la obra de Hölderlin. Sartre huye de ella y adhiere a una conciencia totalizadora y translúcida; el Flaubert, en *El idiota de la Familia*, y en Genet, en *Comediante y mártir* –próximo a la melancolía y a la perversión, por el estilo y el juego–, esta conciencia otorga más espacio al razonamiento y al humanismo mientras que, en Artaud, asume la forma de la destrucción radical.

Espero sorprenderlos con mi afirmación de que la corriente psicoanalítica inaugurada por Freud pertenece a esta interrogación sobre la nada y la negación. No me estoy refiriendo al psicoanálisis norteamericano dominado por la Ego psychology, sino a la interrogación radical que Freud, ubicado justo en la frontera entre la biología y el ser, lleva adelante sobre el psiquismo. Un texto todavía enigmático, *Die Verneinung* (La negación), de 1925, da testimonio de esta indagación. Por primera vez en la historia del pensamiento, unos años antes de *¿Qué es metafísica?* de Heidegger, Freud vincula el destino de dos tipos de negación: el rechazo propio de la pulsión (Ausstossung o Verwerfung) y la negación interna al juicio. Sostiene,

fundamentalmente, que el símbolo y/o el pensamiento son del orden de una negación, que no es más que una transformación, en ciertas condiciones, del rechazo o de la desunión propia de la pulsión, que denomina por otra parte, "pulsión de muerte". Preguntas: ¿en qué condiciones la pulsión rechazante se vuelve negación simbolizante?

Toda la investigación psicoanalítica sobre la función paterna (Lacan) o la "madre suficientemente buena" (Winnicott), entre otras, intenta responder a esta pregunta; Melanie Klein, por su parte, basa lo más original de su obra en la importancia de esta pulsionalidad disociativa, rechazante, mucho antes de la aparición de la unidad del yo: la posición "esquizoparanoide" precede a la posición "depresiva", generadora del simbolismo y del lenguaje.

Los trabajos sobre el narcisismo, las personalidades "borderline", etc; intentan profundizar esta modalidad del psiquismo tributaria de lo arcaico, de lo pulsional, de lo materno y hasta lo extrapsíquico, la biología y el ser (según las escuelas).

La filosofía y el psicoanálisis, distintas corrientes del pensamiento teórico, comparten esta particularidad: han abordado a través del cuestionamiento retrospectivo (me refiero a la interrogación o el análisis) la psicosis, esta región fronteriza del ser hablante.

De modo paralelo a la filosofía y el psicoanálisis, por medios no teóricos esta vez, sino propios del lenguaje, la práctica de la escritura, al desplegar el sentido hasta las sensaciones y las pulsiones, alcanza el sinsentido y hace manifiesta su palpación en un orden ya no "simbólico", sino "semiótico". Yo pienso en esta desesemantización del estilo a través de elipsis en Mallarmé o por polifonías y palabras híbridas en Joyce. A través del lenguaje, y gracias a una sobrecompetencia lingüística, se obtiene una aparente regresión, un "estado infantil del lenguaje". La chora semiótica, esta musicalidad infralingüística que apunta a todo el lenguaje poético, deviene la finalidad principal de la poesía moderna, una "psicosis experimental". Quiero decir que se trata de la obra de un sujeto -pero de un sujeto en proceso-; ella logra alcanzar regiones peligrosas en las que la unidad se ve aniquilada a través del retorno a la arqueología de su unidad con el propio material de la lengua y el pensamiento.

#### *Bibliografía:*

Cravino, M.C. - Del Río, J.P - Duarte, J.I (2008) "Un acercamiento a la dimensión cuantitativa de los asentamientos y villas del Área Metropolitana de Buenos Aires" (en co-autoría con Juan Ignacio Duarte y Juan Pablo del Río) En: Cravino, M.C. (org) (2008) "Los mil barrios (in)formales del Área Metropolitana de Buenos Aires". Universidad Nacional de General Sarmiento. Los Polvorines.



# Claudia Prado

(Puerto Madryn, 1972)

## Nube

Hace varios kilómetros voy  
con la mirada en la ventanilla  
la mochila sobre la falda  
y sobre la mochila un libro  
todavía cerrado.  
Pasan patios desprolijos  
un limonero con frutas  
como otras veces  
el almacén "La Simbólica"  
y el cartel del "Pool Clau"  
en una pared de ladrillo.  
Por costumbre miro, sin embargo  
mi pensamiento anda lejos.  
Las manos quietas  
incómodas, sostienen el libro  
como si fuesen ajenas.  
En el asiento de al lado  
un hombre canta corazón de madera  
tu has jugado conmigo.  
Pasamos el puente, un camión  
la estación de servicio.

Hasta que al fin  
se hace lugar una idea:  
hay una nube  
naranja y gris sobre los árboles  
una nube pesadísima que empieza  
en la iglesia de los mormones  
y sigue más allá de la autopista.  
En esta combi ezeiza–liniers  
eso es la belleza.  
El hombre cambia de canción  
y yo pienso en llamarte.  
Ojala pudiera  
contarte en un mensaje breve  
lo que veo esta vez  
que no viniste.  
Pero dejo las manos en el libro.  
No sé por qué  
si de tantos viajes juntas  
alcanzaría con decir: nube naranja  
y gris hacia la izquierda  
y una canción que dice...

# Elena Annibali

(Oncativo, Córdoba, 1978)

## Tabaco mariposa

aprendí a fumar con Rubén  
enrollando tabaco mariposa en papel de seda

lo hacíamos de noche  
sentados en un escalón de la casilla  
mientras a nuestros pies  
sus lánguidos perros soñaban  
con la sangre dulce de las liebres  
en el monte cercano

a veces todo era oscuridad, salvo su cara  
iluminada brevemente por el fuego  
como un animal  
por los relámpagos

el día que se fue del pueblo  
me dejó su radio  
y los jabones partidos  
que yo usaba pasándome los  
espacios por el cuerpo

con la última espuma disuelta en el agua  
se fue, también, la memoria  
y el deseo de él  
una cosa fragante  
y sutil como los eucaliptos  
cuando los moja la niebla

# Claudia Masin

(Resistencia, Chaco, 1972)

## París, Texas

Me gustaría contarte lo que veo, hablarte  
de los hoteles abandonados apareciendo de la nada  
en el medio de la carretera como castillos solitarios  
cuyos puentes levadizos hubieran sido  
dinamitados hace tiempo. Me gustaría  
contarte lo que veo pero es imposible  
hallar un dolor que condescienda  
a ser narrado. ¿Vale la pena entonces,  
emprender tan largo viaje para ir de un extremo  
a otro del silencio? También es imposible  
callar por completo: sé que terminaré por llamarte,  
como se llama a alguien cuando se está a oscuras,  
sin el auxilio de la voz, un estremecimiento  
semejante al de esas luciérnagas  
que al chocar contra un parabrisas en la ruta,  
se deshacen esparciendo una nube pequeña  
de polvo y luz, y ésa -quizás- es su idea  
de un encuentro.

# Julia Magistratti

(Azul, Pcia de Buenos Aires, 1976)

## Las partes

Lleva una sogá en la mano  
y la sogá lleva una vaca entristecida.  
Todas las vacas del mundo están entristecidas.

Y si sucede la sogá y la vaca,  
también sucede el hombre, velado de un ojo,  
cantado en la madrugada por los gallos.

El ojo que le falta soy yo que lo miro,  
y todo mi cuerpo tiene presión de ojo, viaje de iris,  
y me vuelvo absoluta  
porque miro a un hombre, una sogá y una vaca.

Siempre somos la parte que a otro le falta.

Alguien puede ser ahora las manos que he perdido;  
mi mente soplada por vientos que también son de la tierra, pero  
que suceden adentro,  
y mi corazón.

Alguien que tenga un músculo puede ser mi corazón  
que me sobra y me falta;  
que de madrugada, cuando los gallos cantan,  
se abisma y acontece lejos su abeja entre las flores.

Alguien puede tener lo que nos falta.

Yo tengo ahora un deseo demasiado grande  
que se vuelve  
hombre,  
sogá  
y vaca entristecida.

