

Susana Cabuchi, decir lo justo, transmitirlo todo

10.09.2026

El pasado 6 de agosto se presentó en el Centro Cultural de la Universidad Nacional de Córdoba, el libro *Obra poética completa* de **Susana Cabuchi**, publicado por la Editorial de la UNC y que reúne la producción literaria de la querida y admirada poeta, a cuatro años de su lamentada partida. El volumen contiene la poesía de Cabuchi desde su iniciación en las páginas de un libro con *El corazón de las manzanas*, en 1978, y sigue su producción con *Patio solo* (1986), *Álbum familiar* (2000), *El dulce país y otros poemas* (2004), *Detrás de las máscaras* (2008), *El viajero* (2018) y *Siria* (2022), este último un clamor de intensidad ancestral. La edición lleva prólogo de Bibiana Eguía y epílogo de Julio Castellanos.

En ocasión de la presentación, en la que participaron Julio Castellanos, Jorge Fondebrider y Graciela Ferrero, la también poeta Elena Anníbali compartió sus anotaciones al poemario de **Susana Cabuchi**, plenas de emoción, de profundidad y sabiduría para discernir en los poemas y en cada libro las claves de la escritura de esa enorme poeta como fue Susana. Hay en estas líneas una certera revelación de porqué se puede considerar dicha obra como una cima poética argentina.

Tierra Media solicitó a **Elena Anníbali** su texto leído en la presentación, una lectura iluminada de **Susana Cabuchi**, para compartirlo con lectores y lectoras. Se inscribe en un dispositivo de reconocimiento cultural en plena ebullición, y cada nueva lectura del flamante volumen no hará sino volver a soplar el fuego.



Susana Cabuchi

Sobre la *Obra Poética Completa* de Susana Cabuchi

Por **Elena Anníbal**

***El corazón de las manzanas* (1978)**

El corazón de las manzanas inaugura la obra de Susana Cabuchi desde un espacio de pertenencia y pérdida simultáneas. El libro se organiza en torno a una historia familiar de origen sirio radicada en un pueblo de entorno rural cordobés, y desde esa coordenada geográfica y afectiva construye su universo poético: un lirismo de superficie quieta que trabaja por sustracción, velando el yo para que hablen las cosas, los espacios y los cuerpos. En el libro pueden leerse, al menos, dos momentos: en el primero, el predominio del mundo doméstico y familiar — la casa, la madre, el patio, la galería, los niños. El yo lírico se construye como testigo que observa sin imponerse. En el segundo momento, se rompe con ese escenario cerrado. El sujeto sale, camina, viaja, y la nostalgia se vuelve más abstracta, más filosófica.

Se puede decir que, por momentos, es un libro elegíaco, pero con una particularidad decisiva: no llora lo perdido de manera directa. En algunos poemas, la elegía de Cabuchi opera por desplazamiento: lo que se extraña no se nombra, se rodea. El poema *Carta* (p. 24) es un ejemplo de este procedimiento. La madre no aparece en el poema — aparece su casa, su galería, su penumbra:

"he pensado en la casa, / en la galería / de cortinas corridas, / en la fresca penumbra."

El amor no se declara: se demuestra en que el cuerpo, incómodo bajo el calor de la siesta, busca instintivamente ese espacio. Escribir la carta es el gesto del pensamiento: decir "pensé en vos" sin decirlo. La elección del género epistolar, que Cabuchi ha trabajado en toda su obra, es decisiva porque las cartas implican distancia física, diferencia temporal, y una voz íntima que se organiza alrededor de esa ausencia.

Esta lógica del desplazamiento recorre el libro entero. En *En este patio* (p. 25), la pérdida de la infancia no se enuncia como abstracción sino como imagen concreta y deíctica:

"Cómo entender la pena / ahora, / con estos mismos gatos / cruzando los tejados / ya sin nada de infancia / en este patio."

Como señala Bibiana Eguía, el movimiento deíctico es central en este libro: marca un *allá* distante — una Siria probable, un pasado irrecuperable — y un *acá* posible donde ambos tiempos se superponen, se entrelazan y se tensionan.

Uno de los dos ejes que se proyectan desde este primer libro hacia el resto de la obra es el grado importante concedido a la memoria de lo íntimo — no como tema decorativo sino como *problemática del texto*: la memoria puede ser inestable, porosa, y está siempre intervenida por ausencias que no dejan de operar.

Los verbos en pretérito funcionan como síntoma de esa inestabilidad: *estuvo aquí, eras bueno, amabas, dijo que era tarde*. Las imágenes de casas y patios no adquieren consistencia definitiva; están viciadas de ausencias, de impermanencias. El poema *La alfombra* (p. 27) condensa este procedimiento con precisión:

"Los niños / acostados sobre ella / juegan, recortan / papeles / y dibujan / casi sin verla, / como si esa blandura / de acolchada lana / estuviera bajo ellos / desde siempre."

La imagen funciona como palimpsesto: los niños juegan sobre la alfombra sin saber que esa blandura es nueva, que tiene historia, que alguien la tejió. Debajo del juego, el trabajo; debajo de la comodidad, el origen. El tiempo se estratifica en capas que los que viven sobre ellas no pueden ver.

En *La amiga* (p. 30), la memoria íntima aparece como algo que circula oblicuamente entre dos personas, nunca de frente:

"Al descuido / nombré la pena / y ha sonreído / como cuando era niña."

La pena, una pasión, un ánimo que circula en toda la obra de Cabuchi, se nombra *al descuido* — es decir, sin querer, en el margen de la conversación. La amiga responde con una sonrisa de infancia y luego desvía: cuenta que los pájaros cantaron más hermoso que en años pasados. La intimidad compartida no necesita ser dicha: se reconoce en el desvío, en lo que se evita decir.

El libro no tematiza la inmigración solo como dato histórico, sino que la convierte en condición ontológica del sujeto lírico y del mundo que habita. La migrancia no afecta solo a las personas: también afecta a las cosas, a la naturaleza, al tiempo mismo.

En *Momento* (p. 42), la tarde podría emigrar como un pájaro:

"¿Y si la tarde / como si fuera un pájaro / emigrara? / Si esta tarde / dejara / de ser clara y azul, / suspendiera sus juegos / con árboles y vientos, / abriera sus dos alas / y se alejara en luminoso vuelo..."

Y las consecuencias de esa emigración imaginaria son devastadoras para el sujeto:

"Se cortaría el aire / y a tanta desazón / el corazón / callara."

En el poema *Allí* (p. 44), el río también migra, también podría no haber estado nunca donde está:

"entre serio y jugando / con sonido de temblorosas voces / y olores a humedad y pasto tierno / desbordó transparencias. / Y allí está / con espumas y saltos / donde podría / no haber estado nunca / el río..."

Esta extensión de la migrancia al mundo natural universaliza la experiencia del desplazamiento: no es solo la familia que llegó de Siria a Córdoba, es la condición de todo lo que existe bajo la amenaza de la impermanencia. Y en la p. 35, el sujeto lírico se reconoce abiertamente en esa condición:

"...pero no me detuve. / Era viajera como las mariposas..."

Las migraciones internas — el sujeto que se aleja del pueblo, que camina con su amiga — emulan y replican las migraciones más largas, más dolorosas. El alma busca identificarse con los seres que ama, y esa búsqueda es siempre una forma del movimiento.

El segundo eje proyectado desde este libro es el posicionamiento central de un yo lírico amante de la vida, reconocible en el valor concedido a la luz y a los colores. Este eje

convive con el elegíaco sin cancelarlo: la misma voz que siente la pérdida percibe con intensidad sensorial el mundo presente.

En *Mediodía* (p. 32), la percepción visual es precisa y generosa:

"He lavado / las frutas de la palta / que golpeará el verano / y brillan / sobre las tablas de la mesa. / El sol ilumina los rostros / y suspende / las uvas negras / sobre cada cabeza."

La parra y el racimo funcionan aquí como imagen de comunidad: lo que crece junto, lo que cobija, lo que da fruto colectivo. Los parrales aparecen también en *En este patio* (p. 25) como el espacio donde la muerte parecía mentira — *"bajo aquellos parrales"* — lo que les otorga una dimensión simbólica que va más allá de lo decorativo. Y la voz lírica acepta el juego de los niños al final del poema:

"Los niños han entrado corriendo / a preguntar / quién quiere jugar al marinero. / Y yo he aceptado. / Yo quiero navegar en este barco."

La afirmación vital no niega la nostalgia: la habita. El mismo sujeto que siente la pérdida dice *yo quiero navegar*. Esa tensión es el corazón afectivo del libro.

El poema *Raíces* (p. 46) formula de una manera más explícita lo que el libro venía construyendo de manera oblicua: el sujeto lírico es un sujeto desbordado por la multiplicidad:

"No soy / la que a esta hora / de setiembre / mira / las oscuras palmeras / desde la ventana, / ni la que peina / sus cabellos / mientras estallan flores / en los jardines. / Soy todos aquellos que me habitan / desde los siglos, / los que me dictan odios / o ternuras, / los que reclaman ser justificados, / los que en la alta noche / gimen / o cantan. / ¡Oh, cuántos / cuántos para ser contenidos!"

El sujeto se define por negación primero — *no soy la que mira, no soy la que peina* — para luego afirmarse en la multiplicidad. Este sujeto plural es la consecuencia lógica de una poética de la memoria y la migrancia: quien viene de varios lugares, quien carga con varias historias, quien observa el presente desde la densidad del pasado, no puede ser un yo unificado. La identidad es aquí herencia, sedimento, conversación permanente con los que vinieron antes.

Album familiar (2000)

Álbum familiar es un libro que trabaja con dos tiempos superpuestos: el tiempo de lo que ocurrió y el tiempo de lo que quedó después de que ocurrió. Si *El corazón de las manzanas* construía su elegía desde la observación del presente cargado de pasado, este segundo libro da un paso más: ya no se trata solamente de testimoniar recuerdos sino de dar cuenta de los recuerdos *en torno* a los recuerdos. Es, como señala Ricardo Herrera en el prólogo, una obra de moderación y laconismo — y esa moderación no es contención decorativa sino procedimiento formal: la voz retrocede para que el peso de lo no dicho ocupe el espacio que ella abandona. El viaje que Cabuchi realizó a Siria en 1992 opera como fondo biográfico de este libro, no como tema explícito sino como presión invisible sobre los poemas: el viaje señaló las raíces de ciertas heridas cuyo dolor se mantiene en estado de vigencia pese a los años transcurridos, y esa vigencia —la herida que no cierra aunque el tiempo pase— es la materia emocional que el libro trabaja con sus herramientas más precisas.

En el poema *Alas* (p. 89) es uno de los momentos más claros de ese laconismo en acción. El monte Kassium —referencia que resuena en la geografía siria y en la mitología antigua— no funciona aquí como erudición ni como exotismo. Funciona como distancia. Cabuchi necesita una altura que no sea metafórica sino nominal, concreta en su extrañeza, para que el ascenso del silencio y la pena tenga un destino real aunque inalcanzable. El nombre propio ancla lo abstracto: "*A la cima / del monte Kassium / ascienden / el silencio / y mi pena.*" El yo lírico no asciende. Ascienden el silencio y la pena. El yo queda abajo, en el poema, observando lo que se aleja.

El centro del poema son tres preguntas organizadas por la anáfora del *Cuándo*, que no buscan respuesta sino duración: "*Cuándo la mano / que recorra la fiebre? / Cuándo la extendida piedad? / El viento entre las moras?*" Las dos primeras preguntas pertenecen al registro del cuerpo y la compasión. La tercera —el viento entre las moras— rompe ese registro de manera deliberada. Es una imagen sensorial, casi casual, que interrumpe la gravedad de las anteriores. Esa ruptura es uno de los momentos más precisos del poema: lo concreto irrumpe donde el lamento podría volverse demasiado solemne. Luego, "Un ave." es la bisagra del poema y su mejor hallazgo formal. Después de las tres preguntas sin respuesta, la aparición del ave no explica nada ni consuela a nadie. Es simplemente una presencia que ocupa el espacio que las preguntas dejaron abierto. El punto final actúa como un silencio tipográfico: el poema respira ahí, o deja de respirar, que es lo mismo. Y el último movimiento es el más elegante: la tarde no reverencia la pena —que era lo que el poema parecía reclamar— sino las alas del ave. "*A sus alas, / no a mi pena, / reverencia la tarde.*" El yo queda fuera del intercambio. No es una resignación ni una iluminación: es una constatación. La naturaleza sigue su propio protocolo de belleza y el yo lírico no forma parte de él. Cabuchi no dramatiza ese

desplazamiento. Lo anota. Esa anotación seca, sin comentario, es donde reside la fuerza del poema.

El poema *Álbum familiar* (p. 91) da título al libro, y eso dice algo sobre el proyecto. Un álbum familiar guarda lo que se quiso guardar: los viajes, las celebraciones, la nieve de Mendoza. Pero el poema trabaja con lo que el álbum no puede contener: la temperatura emocional que se hereda junto con las imágenes. "*Los padres / fueron una vez / a Mendoza. / Me dejaron / una foto con nieve / a orillas del camino / con un gran auto negro / y con amigos.*" La repetición de la estrofa —"*Me dejaron / una foto con nieve*"— no es redundancia sino acumulación: la segunda vez, lo que se agrega no es visible. Es "*este frío.*" Los padres fueron, se divertieron, volvieron. Y sin saberlo dejaron, además de la foto, algo que no tiene forma visible pero que el cuerpo reconoce.

Tanto la escritura como la fotografía nacen de un mismo impulso: detener lo que se va. Las dos son tecnologías que median entre la experiencia y su registro, y las dos mienten de la misma manera: prometen conservar y en realidad transforman. Lo que queda no es lo que fue. Es otra cosa que lleva el nombre de lo que fue. La fotografía captura lo visible — su lógica es la del índice, algo estuvo ahí y dejó una huella lumínica. La foto de Mendoza existe: tiene nieve, tiene camino, tiene un gran auto negro, tiene amigos. Todo eso es verificable, está fijado, no cambia. Pero la foto no captura temperatura. No captura lo que se sintió en ese viaje, ni lo que faltó en la casa mientras los padres no estaban, ni la calidad particular del silencio que dejaron al irse. La fotografía es una tecnología de la superficie: registra lo que la luz toca. El poema de Cabuchi hace algo que la foto no puede hacer: nombra el frío. No lo muestra —no puede mostrarlo— pero lo instala como una sensación real. La escritura no trabaja con la luz sino con el tiempo, no con la superficie sino con lo que queda debajo o después. Y sin embargo la escritura también tiene sus límites: *este frío* es una deixis, señala algo que solo existe en la experiencia de quien escribe. La escritura nombra pero no transfiere. El lector recibe la palabra y pone su propio frío adentro.

Roland Barthes distinguió en *La cámara lúcida* entre el *studium* —lo que una foto comunica culturalmente, su información general— y el *punctum* —ese detalle que punza, que toca al espectador de manera personal e involuntaria. El poema de Cabuchi reproduce esa estructura sin necesitar la teoría. La foto de Mendoza tiene su *studium*: nieve, auto, amigos, viaje. Pero el *punctum* no está en la foto. Está en el poema. Es el frío. Y lo notable es que ese *punctum* no fue capturado por la cámara sino por la escritura, que es la tecnología que puede registrar lo que la fotografía deja escapar. La foto es el objeto estático que los padres dejaron; el poema es el movimiento que ese objeto desencadenó. La foto detiene; el poema continúa. Y el poema termina con *este*

frío sin explicarlo, lo que dice algo sobre los límites de ambas tecnologías: ninguna puede transferir la experiencia completa. Ambas dejan un residuo que el receptor tiene que completar. *Álbum familiar* es, en ese sentido, un libro sobre la insuficiencia productiva de toda tecnología de la memoria — no como queja, sino como constatación. Lo que se hereda nunca es lo que se guardó, sino lo que se filtró entre una tecnología y la otra.

Esa misma lógica de lo filtrado, de lo que persiste sin ser del todo visible, aparece en *Pasos* (p. 93) con un tono diferente: más quieto, más irónico, más cercano a la aceptación que al duelo. "*He bebido las aguas / del Shu-Am / como si no estuvieran / contaminadas.*" El gesto de beber sabiendo que el agua está contaminada es un gesto de pertenencia que no pide pureza. El río no es puro; el origen no es puro; la herencia tampoco. Pero se bebe igual. "*Y no he pecado / sino / lo necesario.*" Esa frase final es uno de los momentos más precisos del libro: la voz no se absuelve ni se condena, calibra. El pecado necesario es el que no se puede evitar sin dejar de ser quien se es. Cabuchi construye aquí una ética de la impureza que no es cinismo sino lucidez: vivir en el mundo contaminado, descansar sobre las flores amargas, leer a orillas del río silencioso, y no pecar más de lo que la vida exige.

Certeza (p. 94) es el poema más breve y quizás el más perturbador del libro. "*Llevo / una ventaja / a los que habitan / en las grandes ciudades. / Conozco / los rostros / que asombrará / mi muerte.*" La ventaja del pueblo sobre la ciudad no es la naturaleza ni la tranquilidad: es el conocimiento de los propios testigos. Saber quién va a llorar, quién va a callar, quién va a mirar con asombro cuando uno muera, es una forma de pertenencia que la ciudad no puede ofrecer. El poema no romantiza el pueblo ni condena la ciudad. Simplemente anota una diferencia que tiene que ver con la escala de lo humano: en el pueblo, la muerte tiene rostros. En la ciudad, no. Esa anotación seca —el mismo procedimiento de *Alas*, el mismo laconismo del que habla Herrera— condensa en cuatro versos finales una filosofía entera de la comunidad y del arraigo.

El libro va cerrando su arco con *Vincent Van Gogh* (p. 107), que es un poema de mayor extensión y el de mayor temperatura emocional. Aquí Cabuchi abandona cierto laconismo sin abandonar la precisión: la voz se expande, acumula, enumera, y esa acumulación es el equivalente verbal de la pintura de Van Gogh —densa, matérica, construida por capas. "*Aquí estoy / en esta soledad luminosa, / plena, habitada / de fuegos y ventanas.*" La soledad de Van Gogh no es vacía sino llena: de fuegos, de ventanas, de girasoles que arden "*como un infierno congelado / entre aceites / y vientos amarillos.*" La paradoja del infierno congelado es exacta para Van Gogh: una

intensidad que quema y paraliza al mismo tiempo, una pasión que no encuentra salida sino en el color.

Lo que sigue es una letanía de materiales con la que Cabuchi construye la voz del pintor desde adentro: *"cada lirio celestial / cada cristal de paja, / cada gota de acero, / cada ojo de sangre, / cada vidrio de miedo."* Los materiales mezclan lo orgánico y lo inorgánico, lo celestial y lo corporal, la delicadeza y la violencia. Y la letanía continúa con las circunstancias de la escritura —*"sobre las torres de la desesperación, / a orillas del Ródano, / entre la mezcla brumosa de los óleos"*— que son también las circunstancias de la pintura: el lugar, la hora, el cuerpo, el hambre, el deseo, la locura. *"Con la arena negra de la locura, / con las sílabas celestes del amor, / con la sorpresa blanca de la tela / vacía."* La tela vacía como sorpresa es la imagen más precisa del poema: lo que el pintor enfrenta antes de pintar no es la nada sino la blancura que todavía no sabe lo que va a ser.

El poema termina con la apóstrofe: *"así, / hermano mío, / hermanito menor, / casi mi padre."* La gradación de los vocativos es el gesto más revelador del poema y del libro entero. Van Gogh es hermano, luego hermano menor, luego casi padre. La relación se vuelve más íntima y más asimétrica al mismo tiempo: el hermano menor es alguien a quien se cuida y se admira; el casi padre es alguien de quien se viene, alguien que precede y forma. Cabuchi no se identifica con Van Gogh como artista que sufre: se relaciona con él como se relaciona con los muertos del álbum familiar, con los que bebieron las aguas del Shu-Am antes que ella, con los que ascienden al monte Kassium. Van Gogh entra en la genealogía afectiva del libro. Es otro rostro en el álbum.



Detrás de las máscaras (2008)

Detrás de las máscaras es el libro donde Cabuchi amplía su radio. Si *Álbum familiar* trabajaba con la herencia privada —el frío que los padres dejaron sin saber que dejaban—, este libro trabaja con la herencia colectiva: los rituales que una comunidad repite sin saber del todo lo que repite. El carnaval es el territorio, y Momo es su figura central. Pero Momo no es aquí un pretexto folclórico ni un adorno mitológico: es el dispositivo que permite a Cabuchi indagar en el sentido personal, cultural e histórico de una fiesta que celebra la otredad posible, donde los vecinos devienen fantasías que niegan o permiten olvidar los dolores cotidianos. El libro es más extenso que *Álbum familiar* en sus textos, y esa extensión no es casual: la poeta necesita más espacio para rodear algo que no se puede nombrar directamente, algo que solo aparece en el movimiento circular de la fiesta, en la quema del muñeco, en la risa que crece hacia adentro.

Uno de los desplazamientos formales más significativos del libro es el del pronombre. El yo singular de los libros anteriores vira aquí hacia un nosotros, un ellos, una primera persona plural que asume la voz de la comunidad sin disolverse en ella. Ese movimiento produce la paradoja central del libro: cuanto más se aleja el yo del enunciado, cuanto más se expande hacia lo colectivo, más grande se vuelve la distancia entre la poeta y lo

que dice, y en esa distancia —en ese espacio entre la voz y el objeto— es donde el libro trabaja con mayor precisión. Una excepción es el poema sobre el padre exiliado, donde la máscara colectiva se corre y aparece la historia familiar concreta. Pero incluso ahí el gesto es el mismo: descubrir una máscara no para quitarla sino para mostrar que estaba.

Momo es el eje del libro. Dios griego expulsado del Olimpo, rey del carnaval, patrono de la burla y el sarcasmo, Momo es la figura que el carnaval entroniza para luego quemar: se lo corona, se lo celebra, se lo convierte en chivo expiatorio del sinsentido colectivo, y finalmente se lo destruye. En esa secuencia —coronación, celebración, quema— Cabuchi ve algo que no es alegría sino un Via Crucis que va deshilando postas. La fiesta es la fiesta más triste de la tierra. La risa es una pregunta que crece hacia adentro. La penumbra crece. Lo que el carnaval escenifica no es la liberación sino el sacrificio: se mata en Momo la oscuridad de todos, se quema lo que no se puede mirar de frente, y la comunidad vuelve al orden con las manos limpias de lo que acaba de hacer.

Esta dimensión trágica del carnaval conecta con la tradición que estudió Bajtín: el carnaval como tiempo de suspensión donde las jerarquías caen, el cuerpo se libera, la risa es subversiva porque desnuda lo que el orden oficial oculta. Momo es el patrono de ese tiempo, su burla no es crueldad sino diagnóstico, una forma de verdad que solo puede decirse desde el disfraz y la máscara. El carnaval tiene también su dimensión evolutiva: es el momento en que el animal que hay dentro del hombre civilizado sale a la superficie, las máscaras de animales, los disfraces grotescos, la danza que imita a las bestias son una recuperación temporal de algo que la civilización enterró. Pero Cabuchi no se queda en esa lectura liberadora. Lo que ella ve en el carnaval de su pueblo es el reverso: una fiesta que promete inversión y entrega repetición, que promete máscara y entrega traje, que promete risa y produce taciturnidad.

Ahí entra el mono. El poema *Mono* (p. 123) no es una metáfora decorativa: es un dispositivo de extrañamiento. Cabuchi lo usa para mirar al ser humano como si fuera la primera vez, y lo que ve no es halagador. El verso referido a Darwin es central en esa operación: se sugiere que hay una etapa que Darwin no contempló, la del animal que se civilizó mal, que quedó atrapado entre la selva que perdió y las prisiones que construyó. No es el eslabón perdido sino el eslabón que se perdió a sí mismo. La imagen del traje concentra esa idea con precisión cruel: el traje es la civilización, la forma social, el rol heredado que nadie eligió y todos perpetúan. Lo heredan los abuelos, lo pasan los nietos, la cadena no se interrumpe. Hay aquí un eco directo de *Álbum familiar*: el traje y el frío son la misma estructura, lo que los mayores dejan sin saber lo que dejan, la

herencia que no se puede rechazar porque llega antes de que uno tenga palabras para rechazarla.

La pregunta sin signo de interrogación —"*Dónde la selva, los caudalosos ríos abismales, los altos árboles entregados al zumbido del mundo*"— tiene el mismo tono de las preguntas de Alas: no espera respuesta, sabe que lo que pregunta ya no está. Pero aquí la pérdida es más vasta. La selva es caudalosa, abismal, alta, entregada al zumbido del mundo. El zumbido del mundo es una de las imágenes más logradas del poema: no es el ruido de la civilización sino algo anterior, orgánico, el sonido de lo vivo antes de que la historia lo interrumpiera. Y frente a esa amplitud, el mono-hombre es "*remedo taciturno*": imitación imperfecta, versión degradada de algo que existió antes. No el original ni una copia lograda. Un remedo. Y es taciturno: no habla, no se queja, carga en silencio. La taciturnidad no es paz sino resignación.

El poema termina en la herrería, y ese cierre es donde toda la estructura se aprieta. El mono trabaja en una herrería donde *forja todas las prisiones*. El animal que perdió la selva trabaja para construir los encierros que lo mantienen lejos de ella. Es una trampa perfecta y circular: el trabajo que lo humilla produce las condiciones de su propia humillación. La decisión tipográfica de aislar *todas* en su propia línea, rodeada de blanco, funciona como golpe: no algunas prisiones, no sus prisiones, todas. La universalidad de la condena se marca con ese espacio alrededor de la palabra, y la disposición visual del poema en general —las sangrías escalonadas, las palabras desplazadas— reproduce visualmente la inestabilidad del mono, su condición de animal que no termina de encajar en ningún espacio. La página misma es un territorio donde el mono no encuentra dónde pararse.

La relación entre el mono y Momo no es ornamental sino estructural. Momo y mono comparten algo más que la proximidad fonética: son figuras simétricas e inversas. Momo es el que critica, su posición es la del observador que ve lo ridículo del orden y lo expone mediante la burla. El mono de Cabuchi es el criticado: es el objeto de la mirada, no el sujeto. Momo tiene la risa subversiva; el mono tiene la taciturnidad. Momo invierte el orden; el mono reproduce el orden. Momo usa una máscara que libera; el mono usa un traje que aprisiona. Momo vive en el tiempo de exceso; el mono vive en el trabajo áspero. En el carnaval, la máscara se pone y se saca, esa posibilidad de quitársela es lo que define la libertad carnavalesca: el rey sabe que es rey aunque juegue a ser bufón. El traje del mono no se saca. Es heredado por abuelos y nietos, viene de antes y va hacia adelante sin interrupción. No hay momento de suspensión, no hay carnaval que interrumpa la cadena. El mono nació con el traje puesto y morirá con él. La figura carnavalesca se vuelve tragedia cuando la máscara se funde con la cara.

Cabuchi ocupa en este poema el lugar de Momo: la distancia irónica, el diagnóstico frío, la mirada que ve lo que el mono no puede ver sobre sí mismo. Y no se ríe. El poema no es cómico. Diagnostica con una frialdad que es más cruel que la risa, porque la risa todavía implica complicidad, todavía implica que el que ríe y el que es *reído* comparten algo. El diagnóstico frío no comparte nada: observa, anota, concluye. Es el mismo procedimiento de *Alas* y de *Certeza*, el mismo laconismo que Herrera señala en el prólogo de *Álbum familiar*, pero aquí extendido a una escala mayor, aplicado no al yo privado sino al animal colectivo.

La selva perdida puede leerse, en ese marco, como el carnaval original: el tiempo y el espacio donde el animal era libre, donde no había traje ni herrería ni prisiones. Si el carnaval es la recuperación temporal de ese estado, el mono de Cabuchi es la prueba de que esa recuperación ya no es posible. El mono no puede ir al carnaval porque ya está en él, permanentemente, sin saberlo. Vive en el carnaval invertido: siempre disfrazado, nunca libre, forjando las rejas que lo separan de la selva que ya no recuerda cómo era. Y Momo, que debería ser su liberación, termina siendo su espejo: la figura que el carnaval entroniza y quema es también la figura que el mono construye en la herrería, la oscuridad de todos convertida en muñeco, en chivo expiatorio, en ceniza. Se mata a Momo para no tener que mirar al mono. Y el mono sigue trabajando.

El libro pertenece a la misma tradición que *El corazón de las manzanas* y *Álbum familiar* en su exploración de la herencia y la identidad, pero añade una dimensión que los libros anteriores no tenían: la pregunta sobre lo colectivo, sobre lo que una comunidad hace con su propia oscuridad cuando la viste de fiesta. Cabuchi no responde esa pregunta. La formula con precisión, la sostiene sin resolverla, y deja que la imagen del mono en la herrería siga trabajando mucho después de que el poema termina.

***El viajero* (2018)**

El viajero es el libro más narrativo de Cabuchi y, al mismo tiempo, el más elusivo. Veinticinco poemas sin título, ordenados numéricamente, con estrofas y versos de extensión irregular: la forma anuncia desde el principio que lo que importa no es el poema individual sino la secuencia, el movimiento de una figura a través de un espacio doméstico que su sola presencia va transformando. El libro recupera la atmósfera de infancia de *El corazón de las manzanas* pero la desplaza: ya no es la infancia como origen perdido ni como territorio de la memoria elegíaca, sino como escenario de una irrupción. Alguien llega. La casa no vuelve a ser la misma.

El viajero no tiene nombre, no tiene oficio, no se sabe de dónde viene. Llega con los ojos tristes, sin haber comido en días, con la ropa manchada. Trae el olor del jume, dice la madre, el olor de mi pueblo cuando soplaban los vientos del sur. Ese olor es su credencial: no un nombre, no una historia verificable, sino una correspondencia olfativa con algo que la madre reconoce antes de entenderlo. *Puede quedarse*. La hospitalidad no se funda en la información sino en el reconocimiento sensorial, en algo que precede a la palabra y a la razón. El viajero entra en la casa por el olfato de una mujer que huele en él su propio pasado.

El primer poema establece la atmósfera con una economía que recuerda a la Cabuchi más lacónica. Las imágenes se suceden en capas: detrás de las cortinas, la luna; silban dos pájaros nocturnos y el silencio; han llamado a la puerta. La sintaxis es acumulativa pero no explicativa, cada verso añade sin conectar causalmente, y esa ausencia de causalidad es ya una decisión sobre el viajero: no se explica, no se justifica, simplemente aparece. La luna detrás de las cortinas y los pájaros nocturnos preparan el tono antes de que llegue la figura humana. El mundo nocturno ya está activo cuando él llega, como si la noche lo hubiera convocado o como si él perteneciera a ese registro antes que al diurno.

El poema 8 muestra al viajero en su relación con el espacio doméstico, y esa relación es siempre oblicua, siempre lateral. La casa era la madre de ágiles movimientos, el ruido de las tazas, el olor del café: una casa definida por la actividad femenina, por los ritmos cotidianos, por lo sensorial y lo repetitivo. El viajero prefería beber el café sentado sobre un grueso leño detrás del aljibe. No rechaza la casa, no la confronta, simplemente elige su margen. El aljibe, que en la tradición rural es el punto de contacto entre la casa y el agua subterránea, entre lo doméstico y lo que viene de abajo, es el lugar donde el viajero se instala naturalmente. Solo los días de lluvia acepta entrar en la cocina y compartir la mesa. Y entonces: *No hablaba. Nosotros no hacíamos otra cosa que escuchar su silencio*. El silencio del viajero no es vacío sino presencia, algo que los demás perciben como comunicación y reciben como escucha. La familia no llena ese silencio: lo escucha. El verso es uno de los más precisos del libro porque invierte la dirección habitual: normalmente se escucha lo que alguien dice, aquí se escucha lo que alguien no dice, y esa escucha es activa, colectiva, *nosotros*, una comunión alrededor de la ausencia de palabra.

El poema 23 ancla toda la secuencia en la voz de la poeta. La niña le muestra al viajero su cuaderno de versos: algunas líneas sobre la primavera, el perro, los muertos, el río, y poemas copiados de diarios del domingo. La enumeración es deliberadamente modesta, casi disculpándose, y al mismo tiempo exacta: la primavera, el perro, los

mueritos, el río son exactamente los materiales de Cabuchi, los mismos que aparecen en toda su obra. La niña que copia poemas de diarios del domingo es la misma que décadas después escribe *El corazón de las manzanas* y *Álbum familiar*: la poeta en su origen, antes de saber que es poeta, en el gesto de apropiación que precede a la escritura propia. El viajero sonrío, le acaricia la cabeza, y dice: *Niña, has nacido herida*. Y entonces el poema da el salto que define todo el libro: *A cada golpe de la vida, a cada palabra que escribo, a cada dolor que resisto, lo recuerdo*. El viajero se convierte en la figura que nombró lo que la niña ya era, el que tuvo la visión y la formuló, el que entregó una identidad antes de que la niña pudiera construirla. *Has nacido herida* no es una condena sino un reconocimiento: ver la herida no como accidente sino como constitución, como lo que define y habilita la escritura.

El viajero es, como señala el análisis, una construcción imaginaria, pero esa imaginación no es arbitraria: es la condensación de algo que Cabuchi necesitaba para pensar su propia historia. El personaje posee dones que lo ubican fuera del orden natural: corta vientos y tormentas, conoce a Van Gogh, atrae a las criaturas, niños y perros y mariposas, despierta la abundancia de la cosecha con la música. Esa serie de atributos lo sitúa en el registro del cuento maravilloso, del *märchen* alemán, de las protofábulas donde el extraño que llega tiene poderes que los habitantes del lugar no comprenden, pero reconocen. Podría ser un libro para niños, y esa posibilidad no es inocente: los libros para niños trabajan con lo que los adultos ya no pueden decir directamente, con lo que solo puede transmitirse a través de la figura, del animal, del extranjero que sabe cosas que los demás olvidaron.

Pero hay algo que oscurece esa fantasía del viajero bueno, algo que vibra en cada poema como una sospecha que no se formula. El viajero nunca se integra. Su inclusión en la vida familiar es un remedo, una mímica que nunca llega a coagular: está en la casa pero prefiere el aljibe, comparte la mesa pero no habla, sonrío y acaricia, pero no se queda. Todos saben que está de paso, que se irá algún día, y esa certeza de la partida tiñe cada momento de su presencia con una melancolía anticipada. Desaparece como llegó: sin explicación, sin despedida verificable, sin dejar más rastro que el recuerdo y la herida nombrada.

La figura del viajero puede leerse como un golem, un elemento anti-humano hecho de las nostalgias de todos los migrantes: el viajero infinito, el que no descansa, el que no tiene tierra, nunca. Esa lectura conecta el libro con *El corazón de las manzanas*, donde la migrancia era una condición ontológica, y con *Álbum familiar*, donde la herencia era algo que se recibía sin elegir. *El viajero* es la migrancia encarnada, la figura que no puede quedarse porque quedarse implicaría dejar de ser lo que es: si el migrante echa

raíces, deja de ser migrante, y el viajero de Cabuchi existe solo en el movimiento, solo en el tránsito, solo en el umbral entre la llegada y la partida. Es el que trae el olor del jume y se va antes de que ese olor se disipe.

En el continuum de la obra de Cabuchi, *El viajero* ocupa un lugar singular. Si *El corazón de las manzanas* trabajaba con la memoria de la migrancia desde adentro, desde el sujeto que migró y recuerda, *El viajero* trabaja con la migrancia desde afuera, desde la mirada de los que se quedaron y reciben al que viene de otro lugar. El extranjero que llega con el olor del jume es el espejo invertido de la familia que partió: uno es el que se fue, el otro es el que llega, y entre los dos se dibuja el mapa de una condición que Cabuchi lleva explorando desde su primer libro. La herida que el viajero nombra en la niña —*has nacido herida*— es también la herida de esa condición: la de quien nació en el cruce, en el entre, en el espacio que no es del todo el origen ni del todo el destino.

La relación con *Detrás de las máscaras* es también productiva. Si en ese libro el traje era la herencia que nadie eligió y todos perpetúan, aquí el viajero es el que no tiene traje, o cuyo traje es la ropa manchada, la ropa del camino, la ropa que no pertenece a ningún orden social fijo. El mono de *Detrás de las máscaras* forjaba las prisiones que lo encerraban; el viajero de *El viajero* pasa por las prisiones sin detenerse, sin construirlas, sin habitarlas. No es libre —la herida lo acompaña, los ojos tristes lo delatan— pero tampoco está encerrado. Está en tránsito, que es una forma de libertad que también es una forma de condena: la de no poder quedarse, la de no poder echar raíces, la de llegar siempre con el olor de otro lugar.

El poema 23 cierra el análisis con una precisión que funciona como clave de lectura de toda la obra. *Has nacido herida*. La herida no es un accidente sino una condición de origen, algo anterior a la experiencia, algo que la escritura no cura, sino que nombra, sostiene, trabaja. A cada golpe de la vida, a cada palabra que escribe, a cada dolor que resiste, la poeta recuerda al viajero que le dio ese nombre. La escritura de Cabuchi es, en ese sentido, una forma de fidelidad: fidelidad a la herida nombrada, a la figura que la vio antes de que ella pudiera verla, al extranjero que pasó y dejó en la niña algo que ningún traje heredado puede cubrir del todo.

Siria (2023)

Ayech Kabbouchi

Hay

pequeñas flores en los balcones

y samovares encendidos.

*La familia me habla en arameo,
Georges lo traduce al árabe,
respondo en un francés escaso
pero nos abrazamos,
nos entendemos desde siempre.*

Me muestran

una cueva

en la alta roca

y la escalera de troncos

ajustados con cuero

por donde el abuelo Ayech

descendía en las noches

en busca de alimentos

para los que luchaban, como él,

contra los turcos.

Hay

aves de rocío, hay

bandejas con frutas

y un viento dulcemente sagrado.

Me invitan

a la Fiesta de la Cruz

a recorrer las calles

donde los hombres llevan en andas

al que conoce el antiguo cancionero

-Ay mi querido juglar,

abuelo mío-

y cantando anuncia alegrías y penas

para cada casa, para el país,

mientras las mujeres ululan desde las veredas.

Bajo el Protectorado francés,

"protegidos" como nuestros pueblos originarios

por los españoles,

*él denunció la opresión, la injusticia, el desprecio
en una tierra repartida como un juego de naipes.*

La orden de matarlo fue inmediata.

*Avisen a Naíme,
que alce al niño
y corra.*

*En esta tarde, cerca
de las fogatas festivas, siento
que las miradas me reconocen:
soy fruto del exilio, soy
la nieta de un héroe.*



Elena Anníbali

Elena Anníbali (Oncativo, Córdoba, 1978) es escritora, docente y tallerista, viene publicando una importante obra poética, entre cuyos títulos se cuentan "Tabaco Mariposa", 2009, Editorial Caballo Negro, Córdoba; "La casa de la niebla", 2015, Ediciones del Dock, Buenos Aires; "Curva de remanso", 2017, Editorial Caballo Negro; "El viaje", 2021, Editorial Salta el pez, La Plata; "Cyborg/Guadal", 2022, Editorial Caballo Negro. En narrativa publicó "El tigre", 2010, Eduvim, y es coautora del ensayo "Perro de Dios, Diez años en la poética de Alejandro Schmidt", 2020, EDUVIM / Editorial UNC.

[Exploraciones](#) →
