



FILBA 10

Mapa de un festival





Filba 10 / Inés Acevedo ... [et al.]. -
1a ed. - Ciudad Autónoma de
Buenos Aires :
Fundación Filba, 2018.
200 p. ; 23 x 16 cm.

ISBN 978-987-46898-1-8

1. Literatura en Español. I. Acevedo, Inés
CDD 860

Fundación Filba
Queremos que la literatura circule

Publicado por Fundación Filba
Honduras 5582, Ciudad de Buenos
Aires, Argentina

© Del prólogo, Claudia Piñeiro

© De los textos, Inés Acevedo, Selva Almada,
Rae Armantrout, Andrés Barba, Mariano
Blatt, Liliana Bodoc, Félix Bruzzone, Bernardo
Carvalho, Mercedes Cebrián, Teresa Cremisi,
Nona Fernández, María Gainza, Jeremías
Gamboa, Inés Garland, Rodrigo Hasbún, Yuri
Herrera, Martín Kohan, Emiliano Monge, María
Moreno, Ricardo Piglia, Cynthia Rimsky, Cristina
Rivera Garza, Ricardo Romero, Hernán Ronsino,
Samanta Schweblin,
Juan Sklar

© De esta edición: 2018, Fundación Filba
Hecho el depósito que indica la Ley 11.723

Diseño y dirección de arte: Masumi Briozzo
Corrección: Claudia Arce
Edición: Catalina Labarca
Impreso en la Argentina

www.filba.org.ar

 FundFilba

 @FundacionFilba

 @FundacionFilba

FILBA 10

Mapa de un festival



Conferencia inaugural Hoja de ruta

Sobre la interpretación.	
Notas para una conferencia Ricardo Piglia, 2012	28
Desfiguraciones	
Martín Kohan, 2015	32
Cuerpo argentino	
María Moreno, 2016	46

Lectura 2044	
Jeremías Gamboa, 2014	66
La señora vieja	
Rae Armantrout, 2016	72
Los mocos de la furia	
Liliana Bodoc, 2017	76

PARA EMPEZAR LECTURAS QUE INSPIRAMOS

Cruce epistolar Correspondencia literaria en el siglo XXI

Memoria, presente y escritura	
Félix Bruzzone y Nona Fernández, 2014	88
Escribir para resistir	
Cristina Rivera Garza y Cynthia Rimsky, 2015	96

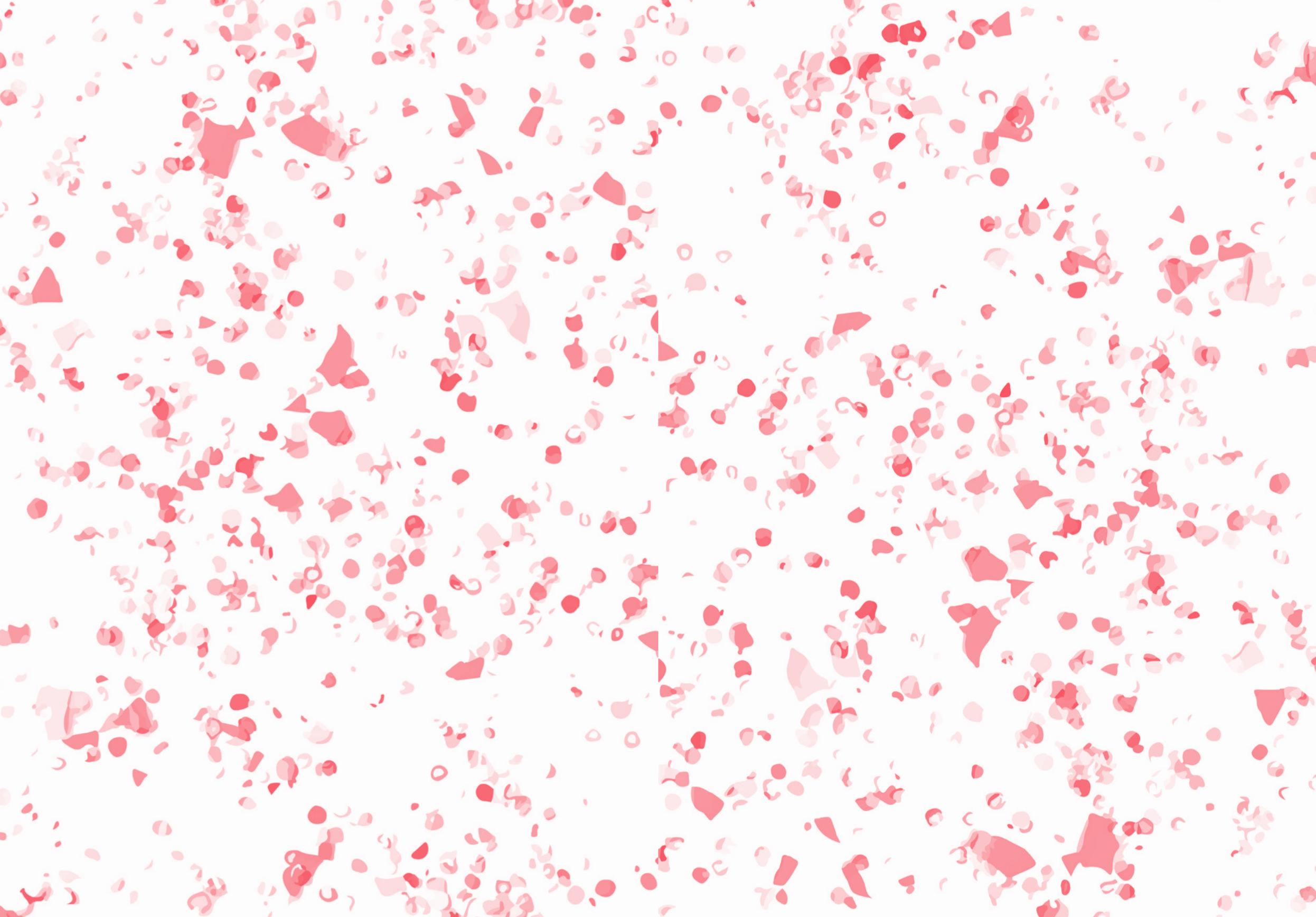
Fuga geográfica de Ernst Toch	
Mercedes Cebrián, 2012	115
Hace frío ya de Los Iracundos	
Selva Almada, 2012	116
Wilmar es la Laguna Azul	
Mariano Blatt, 2012	120
Venecia	
Teresa Cremisi, 2017	125
La señorita Makrina	
María Gainza, 2017	130

MEZGLADITO DE TODO UN POCO

Libros viejos	
Andrés Barba, 2011	142
Kissoflife	
Yuri Herrera, 2011	144
La isla desierta	
Rodrigo Hasbún, 2012	146
Fantasmas	
Hernán Ronsino, 2012	149
Todos los felinos felices	
Emiliano Monge, 2013	152
Tango vasco	
Inés Garland, 2013	156
Bingueras	
Samanta Schweblin, 2014	162
Mansiones	
Ricardo Romero, 2015	165
El reino del lugar común	
Juan Sklar, 2015	168
Lautaro va a la clase de danza	
Bernardo Carvalho, 2016	174
Los de la carpa	
Inés Acevedo, 2017	178

Bitácoras Recorridos literarios por la ciudad





Cuando algo se inicia nadie puede saber si será un hecho singular y único o el primer elemento de una serie, un conjunto ordenado que a lo largo del tiempo terminará siendo un concepto, una entidad instalada.

En 2008 arrancábamos así. Con una cantidad de ideas, ilusiones y torpezas simultáneas. No sabíamos demasiado cómo se hacía un festival ni cómo iba a seguir el cuento después. Posiblemente, en ese primer equipo, nadie imaginaba que diez años más tarde se iban a festejar diez ediciones de un festival que el mundo reconocería como referente literario de la región y plataforma de visibilidad tanto de autores consagrados como de nuevas voces a descubrir.

En estos diez años ha pasado de todo: hemos convocado un slam de poesía hasta las seis de la mañana, enviado a escritores a remar al Tigre con sudestada, vulnerado todos los sistemas de seguridad de la Biblioteca Nacional y hasta conversamos con Alejandra Pizarnik. También nos animamos a cruzar la cordillera e hicimos el festival en Santiago de Chile durante tres años (y ahora volvemos para celebrar y ojalá quedarnos) y después cruzamos el río y nos instalamos en Montevideo donde ya llevamos cinco años.

Pero estas son anécdotas y lo que queda, como siempre, es la literatura. Y por eso celebramos con este libro Filba 10, que recopila una pequeña muestra de todos los textos que se han producido durante estos diez años de festival. Ellos encarnan nuestro espíritu de imaginar otros mundos posibles (o imposibles), de por un momento ser otro; de hacer comunidad y vivir la experiencia de quien escribe como propia. Porque en eso consiste la literatura, en encontrarnos en algún lugar en el que todos, aunque sea por un momento, seamos iguales en algo.

Gracias por acompañarnos en estos años de lecturas y escrituras y permitir que el Filba Internacional de Literatura hoy tenga una historia que contar. Aquí compartimos un poquito de ella.

Un festival es un encuentro. Encuentro de escritores, de textos, de lectores, de libros, de palabras. No alcanza que todos esos elementos coincidan en tiempo y espacio, tiene que haber además una suerte de “ósmosis literaria” que permita que se penetren recíprocamente, que se influyan, que cada uno de ellos no sea el mismo después del encuentro. Eso me pasa cada vez que participo del Filba. Lo hice como escritora y como lectora, arriba del escenario y desde la butaca, con textos terminados y en proceso. Entrevisté a escritores que admiro, participé en mesas con colegas y amigos, escuché conferencias inolvidables. De cada experiencia salí distinta, me llevé palabras de otros prendidas al cuerpo, cargué mi bolso con nuevos libros, anoté en mi libreta nombres de autores que leería en un futuro cercano.

Porque sé que es así, cada año cuando se anuncia el festival busco con entusiasmo qué invitados serán de la partida. No busco confirmar mis propios gustos literarios sino que el festival me sorprenda, que me acerque a autores que leo y no soñé conocer o que me resulte de guía por lecturas nuevas que a partir de la “ósmosis” Filba se conviertan en imprescindibles. Le debo a este festival haber entrevistado a Philippe Claudel, un autor que leo y admiro desde hace muchos años, y haber podido conversar de los personajes de *Almas grises* como si fueran amigos en común. Le debo haber entrevistado a Tobias Wolff y llevarme de ese encuentro anécdotas acerca de su método de escritura, de cómo elige los títulos de sus cuentos o de la adaptación al cine de *Vida de este chico*, pero también secretos de su madre y hasta un cedé de jazz de la banda de su hijo. Le debo al Filba haber escuchado leer a John Coetzee sentada junto a su amigo Paul Auster,

en el patio de Eterna Cadencia con una copa de vino en la mano.

Encuentros, eso es el Filba. Y ósmosis. Sin embargo, más allá de las palabras, conceptos o textos que uno absorbe en esa maratón de virtuosos, la joya más preciada que regala cada Filba son las ganas de leer. Es imposible no terminar esos días sin un deseo potente de lectura, sin una desesperada necesidad de robarle tiempo al tiempo para leer todo aquello que nos provocó deseo. Si hay algo que agradecerle al Filba por sobre toda otra cosa, es que mantenga viva esa llama, para que luego, como un estandarte, nos la pasemos unos a los otros.

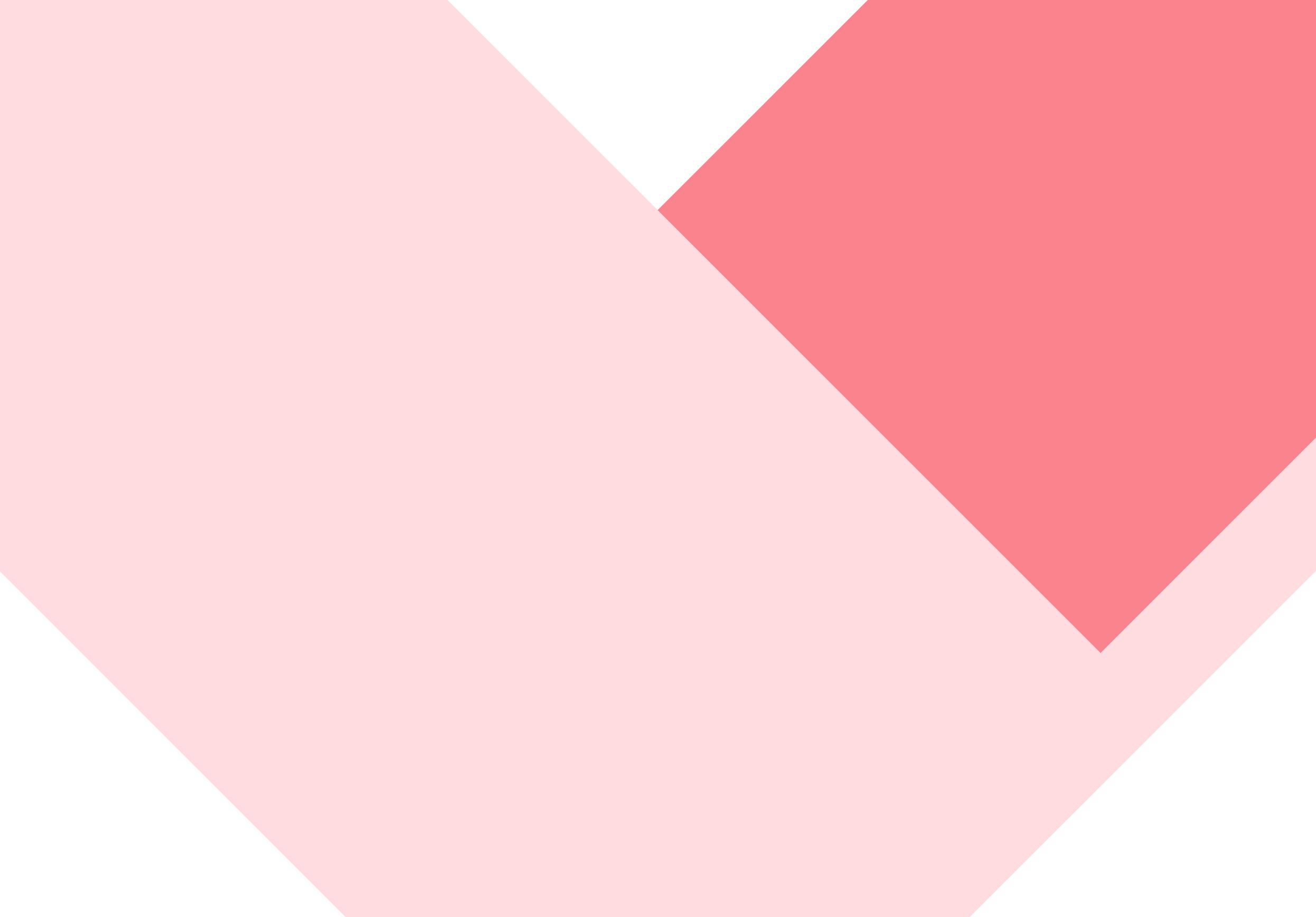
Claudia Piñeiro

Conferen
inaugur
Hoja de

encia al ruta

Primeros días de primavera en Buenos Aires. Seguro que llueve. Silencio total en el auditorio del Museo Malba, repleto de personas atentas que escuchan a un escritor o escritora hablar sobre literatura, el oficio de escribir y la vida misma. Toda una comunidad participando de lo que en estos diez años ha sido nuestro rito inaugural: poner en el centro del escenario la palabra para dar comienzo a nuestra fiesta literaria.

La conferencia inaugural es un intercambio de ideas sobre lo que está sucediendo en la literatura contemporánea. Gianni Vattimo, Marc Augé, Luis Chitarroni, Ricardo Piglia, Sylvia Molloy, Enrique Vila-Matas, Martín Kohan, María Moreno y Juan José Becerra han abierto el festival con reflexiones referentes a la lengua, el papel político de la literatura y su lugar en la historia, el escritor como personaje, como imagen; las formas de escritura y cómo en ella se encarnan mente, cuerpo y arte de las letras vivas. Aquí compartimos una selección de estas charlas, verdaderamente magistrales.



**Piglia / Kohan /
Moreno**

¿Qué quiere decir interpretar un relato? Muchos han llamado la atención sobre el modo en que Kafka leía en voz alta *La metamorfosis*: la risa le interrumpía la lectura. Por su parte, en la grabación de algunos fragmentos del *Finnegans Wake* la voz de Joyce salta de una consonante a otra, con un tono jocoso, medio circense, como si nos advirtiera de que se trata de un relato cómico. En su novela *Cicatrices*, Saer interpreta -digamos- el relato "Examen de la obra de Herbert Quain", de Borges. En el cuento se describe el proyecto de una novela "regresiva, ramificada" donde se narran simultáneamente todas las alternativas posibles de una historia. Si bien, según creo recordar, la crítica no ha reparado en esta relación, es evidente que Saer se propuso escribir esa ficción potencial. Los capítulos de *Cicatrices* repiten el nombre de la novela de Quain (April, March) y narran cuatro desarrollos posibles -y simultáneos- de un

mismo argumento, con sus variantes y mutaciones. En *62 Modelo para armar*, Cortázar utiliza un capítulo de *Rayuela* como indicio o germen de una ficción posible. La novela se despliega a partir de la noción de figura, una construcción espacial que determina la vida de

Sobre la interpretación. Notas para una conferencia

Ricardo Piglia, 2012

los personajes. Retoma así, y lleva al límite, el procedimiento formal de algunos de sus mejores cuentos ("La noche boca arriba", "Axolotl", "La flor amarilla", "Todos los fuegos el fuego", "El otro cielo"), donde ya intentaba ir más allá de las estructuras lineales de la narración y establecía conexiones espaciales entre distintos episodios y épocas de un relato múltiple.

Se puede analizar este procedimiento con una breve definición de la interpretación musical: "Una partitura es simplemente un indicio de música potencial" (R. Vaughan Williams: *Some Thoughts on Beethoven's Choral Symphony with Writings on Other Musical Subjects*).

Un relato siempre puede ser interpretado, es decir, vuelto a narrar. La realización de esa forma potencial está ligada también a la memoria de otras tradiciones interpretativas. Antes de grabar el movimiento lento del concierto en sol menor de Bach, el pianista Glenn Gould le anticipó a su productor Andrew Kazdin: "Voy a tocar

con toda suerte de voces interiores y de síncopas, muy en la línea de Wanda Landowska, con un aire al estilo del Modern Jazz Quartet" (cfr. Kevin Bazzana: *Vida y arte de Glenn Gould*).

En una conferencia sobre Hawthorne, en 1949, Borges imaginó en el final del escritor un relato futuro, el núcleo de una historia posible. "Su muerte fue tranquila y fue misteriosa, pues ocurrió en un sueño.

Nada nos veda imaginar que murió soñando y hasta podemos inventar la historia que soñaba -la última de una serie infinita- y de qué manera la coronó o la borró la muerte. Algún día, acaso, la escribiré y trataré de rescatar con un cuento aceptable esta deficiente y harto digresiva lección...".

El cuento anunciado, como sabemos, es "El sur" (1953). Al contarlo utilizó sus viejos temas -el bibliotecario Dahlmann antes de morir sueña que muere en un duelo a cuchillo- pero también usó el aire de otras interpretaciones. El tema es una variación del cuento de Ambrose Bierce "An Occurrence at Owl Creek Bridge", donde el protagonista en el momento de ser ejecutado sueña o alucina que logra liberarse y huye aunque en realidad ya está muriendo en la horca. Lo mismo pasa en "The Snows of Kilimanjaro", de Hemingway, donde el escritor en el momento de morir de una gangrena en un safari en África cree ver el avión que llega a rescatarlo. Borges -a diferencia de esos admirables modelos- deja el final en suspenso, diluye la revelación de la

muerte, y su cuento puede interpretarse no solo como un sueño, sino también como un relato realista en el que efectivamente Dahlmann se recupera, sale del hospital, viaja al sur en tren, baja en un pueblo y entra en un almacén de campo donde es desafiado y elige la muerte en un duelo a cuchillo. Las dos interpretaciones están presentes en el mismo cuento y Borges insinúa esas dos alternativas en el argumento inicial: "la coronó o la borró la muerte", dice en la conferencia, y en el cuento mantiene la doble interpretación. ("Mañana me despertaré en la estancia, pensaba y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por la geografía otoñal y el otro encarcelado en un sanatorio"). Borges narra dos anécdotas que se combinan; hace posible así dos interpretaciones; modula un tema principal con variantes y motivos que se repiten en las dos tramas y cumplen en cada caso una función distinta, a la manera -hablando metafóricamente- de las Variaciones Goldberg. En "La noche boca arriba" Cortázar se propone, narrar el mismo tema: un

motociclista accidentado en la ciudad sueña en la pesadilla de la fiebre que va a ser sacrificado en una ceremonia ritual en el México prehispánico, pero el final insinúa que es el remoto moteca quien, al morir, sueña una incomprensible situación en la que muere conduciendo un rugiente caballo metálico. En otro nivel, Cortázar postula que los dos hombres que mueren, distanciados en el tiempo y en el espacio, son en realidad uno solo (si bien esa posibilidad está apenas insinuada, entre otros detalles, por la condensación de palabras que da nombre a la tribu inventada del moteca).

Recuerdo que hace años en un curso sobre las novelas cortas de Onetti, en Puán, es decir, en la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, los estudiantes explicaban con entusiasmo las oscuras y siempre intrigantes *nouvelles* de Onetti. En *Para una tumba sin nombre*, una mujer con un chivo está en la estación Constitución, ¿se trataría del devenir animal? *La cara de la desgracia* -con la historia de la muchacha muda que es asesinada- ¿no era

una sinécdoque del callar ante la ley? Las hipótesis circulaban, siempre brillantes y sorprendentes, pero en lugar de interpretar el relato los estudiantes solo lo teorizaban. Un día corté el circuito y les pedí que me resumieran la anécdota de *Tan triste como ella*. Estupefacción, escándalo.

Sí, tenían que leer muy cuidadosamente la historia y hacer un resumen del argumento. ¿Era esa lectura una interpretación? Lo fue, cada uno de los estudiantes debía tomar decisiones en el entrevero de la historia y estaba obligado a definir uno de los sentidos implícitos y aludir a los otros posibles. A partir de ahí la discusión podía enriquecerse porque todos eran expertos en el relato, ya que lo habían leído como si tuvieran que reescribirlo.

Imaginé que algún estudiante me iba a copiar el relato tal cual -o con imperceptibles variantes- y me lo iba a entregar como su resumen de lectura, pero eso no sucedió.

Podríamos plantear el problema de la interpretación de otra manera: ¿qué quiere decir, después de todo, entender un relato?; o en todo caso, ¿qué clase de

comprensión está en juego en un relato? Podemos recordar el ejemplo que daba el novelista inglés E. M. Forster en su libro *Aspects of the Novel*: “El rey murió y luego murió la reina” es un hecho: “El rey murió y luego murió la reina, de tristeza” es un relato. Se preserva la sucesión en el tiempo, pero el sentimiento de causalidad la articula y le da un sentido -la motivación: ¿por qué suceden las cosas?-, es la base de la interpretación narrativa. En verdad, la cuestión es siempre cómo seguir un relato y, dado el carácter provisorio de toda narración, muchas veces a un relato se le responde con otro relato -que no lo anula pero lo contradice o lo complementa-, y esa red de narraciones que se contraponen es una de las líneas centrales de la historia de la cultura.

Recordemos, en fin, como señalaba Carlo Ginzburg (en *Ojazos de madera*), que la palabra latina *interpretatio* significa ‘traducción’. La narración razona con ejemplos -argumenta con argumentos- y siempre se la puede traducir, es decir, volver a narrar, en otro tono, con otro lenguaje. Joyce postula su novela *Ulises* como una versión de

la *Odisea*; la metempsicosis -palabra que Molly no entiende al comienzo del día- sugiere que el alma del héroe griego ha reencarnado en Bloom, el judío errante que vaga por Dublín. La historia del viajero, del forastero, del astuto Odiseo, el polytropos, el hombre de muchos viajes, que está lejos, siempre en situación precaria, reaparece, y es vuelta a narrar e interpretada, en distintas épocas, por Dante, Virgilio, Kafka, Canetti, y cada versión interpreta -y traduce- de otro modo el argumento.

Lo mismo se puede decir de Don Quijote. Lionel Trilling (en *La imaginación liberal*) ha señalado que “toda la prosa de ficción es una variación sobre el tema del Quijote”. Pero quizá no es la prosa de ficción la que encuentra su fundamento en esa novela sino más bien la interpretación personal de la ficción. Sabemos que el héroe de la primera novela es un lector de novelas; un apasionado de las ficciones heroicas que sale a la realidad y trata de vivir lo que ha leído. Muchas veces encontramos esa figura del lector apasionado y crédulo en la historia del género: *Madame Bovary* de Flaubert,

desde luego, pero también Julien Sorel en Stendhal o Raskolnikov en Dostoievski, y lo mismo sucede con Silvio Astier en *El juguete rabioso* de Arlt (“Me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca...”, así empieza la novela y Astier no hace otra cosa que vivir -o intentar vivir- lo que ha leído).

En *El beso de la mujer araña* de Puig, los dos protagonistas, reclusos en una celda, discuten las interpretaciones de distintas ficciones como una forma de pasar el tiempo, pero también de conocerse y seducirse.

Molina, el joven gay, cuenta películas y al contarlas se identifica con la atmósfera sentimental del cine de Hollywood; por su parte Arregui, el guerrillero marxista, sólo ve en esos films la alienación burguesa y la manipulación ideológica. En un sentido, el libro es una discusión sobre la ficción y su poder, sobre los modos de interpretar la narración y la fantasía. Lo extraordinario -y otra muestra de la capacidad narrativa de Puig- es que los dos terminan por

“actuar” en la película del otro: Arregui se transforma en un héroe romántico, enamorado y sensible, mientras que Molina muere heroicamente en una cita política, asesinado -y eso no se decide- por la policía, o por los guerrilleros del grupo de Arregui.

La novela ha contado

Por eso, tal vez la novela ha sido el género que mejor ha mostrado el desconcierto de la significación -y la busca del sentido- en un mundo del que han desertado los dioses.

muchas veces la historia del héroe como intérprete o descifrador de signos; quizá Marcel, el narrador de *En busca del tiempo perdido*, ha sido el máximo protagonista de esa odisea de la interpretación (y el obsesivo protagonista de las novelas de Thomas

Bernhard, una de sus realizaciones más extremas). A menudo el relato ha hecho de la comprensión desviada el centro de la trama. Ya no se trataba de las interpretaciones equívocas del oráculo sagrado que, en la tragedia, llevaba a los héroes a la decisión inevitable

y a la muerte. El protagonista de la novela busca, en cambio, el sentido en el deambular por la ciudad, en ciertos gestos triviales, en algunas palabras equívocas, en textos mal leídos (o leídos demasiado fervientemente). La interpretación equivocada está más presente en nuestra cultura -y en nuestra vida personal- de lo que nos resignamos a aceptar. Por eso, tal vez la novela ha sido el género que mejor

ha mostrado el desconcierto de la significación -y la busca del sentido- en un mundo del que han desertado los dioses.

- Ricardo Piglia - Adrogué Argentina, 1941 - 2017

El 28 de noviembre de 1977, Manuel Mujica Láinez le escribió una de sus asiduas cartas a Oscar Monesterolo, joven interlocutor y amigo personal, desde “Miraflores”, su casa de San Isidro. En ella le refirió algo “verdaderamente pintoresco”: su participación en la fotografía colectiva con que la revista *Gente* consagraba, como por otra parte no ha dejado de hacer, a las personalidades del año. Unos pocos días antes, en carta del 22, le anunciaba la proximidad de ese evento: “Según parece— le decía, no sin antes valerse de la ironía y emplear la palabra

desconoció o confundió: reconoció a “el tenista Vilas”, “el pintor Berni”, “la bailarina Olga Ferri”, “el compositor García Morillo”, al gordo Porcel, “a Labruna (el de River Plate)”, a Migré (“el de los teleteatros que nunca terminan y gana fortunas con ellos”). Advirtió que estaban dos de los Luthiers, aunque no especificó cuáles; detectó a un joven científico cordobés cuyo importante descubrimiento le resultó impreciso; ignoró la identidad de una modelo y una cantante de tangos, “ambas aparentemente célebres”, y a la “archicélebre *vedette*” Nélide Lobato la

experiencia que por nada hay que situarse en el medio, porque puesto que la tapa es doble, por el medio la doblan, y al que va en el centro lo cortan por la mitad”. A ese centro, a ese “fatalísimo centro”, van a parar los incautos o los vanidosos (Nélide Lobato, sin ir más lejos, “movida por la vanidad”, fue y se puso justo ahí). A Manucho se lo ofrecieron y él, ya avivado, declinó (no por falta de vanidad, sino por un empleo más sagaz de la misma). Se ubicó hacia la punta izquierda. Un mallugar para el estudio, pero el mejor lugar para la tapa. ¿Qué pensar, qué decir, de esta

perspicacia en acto de Manuel Mujica Láinez? Manucho se revela, con esto, como estrategia de la figuración personal. Por supuesto que el encanto que el episodio cobra radica en que, en la carta a Monesterolo, Mujica Láinez dejó ver a las claras que no se tomaba el tema del todo en serio, que no hablaba del todo en serio. O mejor: que no lo decía en serio, aunque lo había hecho en serio. Ahí quedaba la pobre Nélide Lobato: perdida en el pliegue, en el lugar menos visible de la revista; mientras él, Mujica Láinez, sabedor de las conveniencias (“Para algo sirve haber vivido”, consignó en la

Desfiguraciones

‘astros’— yo representaré a los escritores”. Bajo esta idea de representación hay que entender que un escritor nunca es en sentido estricto un astro, y difícilmente una personalidad socialmente destacada; pero que una revista de interés general, como *Gente*, no puede sino reservar un cupo fijo para ese rubro, el de los escritores, y que Manucho era en esta ocasión a quien le tocaba ocuparlo.

En la carta del 28, Mujica Láinez contaba cómo le había ido en el asunto. Es interesante consignar a quiénes atinó a reconocer en la reunión y a quiénes

saludó con un abrazo pero confundíendola, lamentablemente, con otra: con Libertad Leblanc.

No era esta la primera vez que Manuel Mujica Láinez concurría para integrar la foto de *Gente* de las personalidades del año; cuando el escándalo por la prohibición de *Bomarzo* (otra vía hacia la notoriedad social del escritor: verse envuelto en un escándalo) ya le había tocado asistir. De ese antecedente, Manucho había obtenido una invalorable astucia, que le explicaba a Monesterolo así: “Me ha enseñado la

Martín Kohan, 2015

carta), se ubicó donde más y mejor convenía (por supuesto que es posible considerar que a una estrella de verdad, como Nélide Lobato, fatigada de escenarios y de tapas de revista, le daba exactamente lo mismo sentarse en un lugar o en el otro, ir a parar al pliegue o al despliegue; para un escritor, en cambio, apenas un escritor, falso astro, se trataba de un verdadero acontecimiento sin dudas: no podía ni quería desperdiciarlo).

Los tiempos, por supuesto, han cambiado; en parte, porque es lo que

Los tiempos, por supuesto, han cambiado; en parte, porque es lo que pasa siempre, es lo que siempre ocurre con los tiempos: que cambian; pero en parte, y en una mayor parte, porque hemos atravesado, y seguimos atravesando todavía, un proceso de transformación profundamente radical.

pasa siempre, es lo que siempre ocurre con los tiempos: que cambian; pero en parte, y en una mayor parte, porque hemos atravesado, y seguimos atravesando todavía, un proceso de transformación profundamente radical. En términos de un darse a ver, como el que ocupó a Mujica Láinez aquella vez, estamos a más de cuarenta años de distancia aunque hayan pasado menos de cuarenta años en realidad, de aquel mundo de cuatro canales de televisión nada más (y en blanco y negro), dos o tres sucintos suplementos culturales en los diarios (y en blanco y negro), alguna tapa de *Gente* dispensada cada tanto como ficción de notoriedad pública.

Las nuevas tecnologías aportaron sabidamente toda otra dimensión, impensada hasta hace poco, para exponer y para exponerse. No hay casi recodo de nuestras vidas que no haya sido tocado, cambiado, afectado. También lo han sido el arte y los artistas y sus respectivas circulaciones, la decisiva relación del arte con la vida cotidiana, la no menos decisiva relación de los artistas (y la imagen que de sí se forjan) con aquello que han creado. Boris Groys ha planteado, por caso, que “el artista deja de ser un productor de imagen y se vuelve él mismo una imagen”, que “se trata de una cuestión de manifestación del Yo, de autodiseño, de autoposicionamiento en el campo estético, ya que el sujeto de la autocontemplación claramente tiene un interés vital en la imagen que ofrece al mundo exterior”, que “comenzamos a ser culturalmente creativos cuando queremos hacer una imagen de nosotros mismos”. Por medio de los nuevos

soportes y la inusitada potencia de su accesibilidad, vida y arte, creador y contemplador, artista y obra, público y privado, se entrecruzan y se intercambian, se intersectan y se retroalimentan, bajo una misma lógica de expansión incontenible de exhibición y visibilidad, como nunca antes.

Volverse imagen: la cuestión de la manifestación del Yo ha dejado de ser eventual, algo tan de excepción como que pase un remis por “Miraflores” para ser llevado a integrar la foto del año de la revista *Gente*, y se ha vuelto un asunto tan del día a día como armarse y actualizar una página (en la página de un artista, observa Groys, la obra y la vida coexisten), llevar adelante un blog, twittear y twittear y twittear, tener Facebook (o ser tenido por Facebook), mostrarse en Instagram (debo confesar, y me disculpo, que emito todo este párrafo un poco a la manera en que Ranko Fujisawa cantaba su repertorio de tangos). Para la literatura, como para todo, las cosas han cambiado también. Habiendo sido relativamente avanzada como práctica artística (la primera en acceder a la era de la reproductibilidad tecnológica que analizó Walter Benjamin, a la que llegarían solo más tarde las artes visuales y la música), hoy se obstina no pocas veces en formatos repentinamente arcaicos (el libro, el papel, el lápiz negro, la tinta).

Desde una perspectiva análoga en lo que a desdiferenciación de planos se refiere, Josefina Ludmer plantea que “en el proceso de desnacionalización los escritores empiezan a verse más en imagen y se van transformando en personajes mediáticos”. Lo cierto es

que, puestos a circular y a traspasar fronteras, parece contarse con una mayor fluidez en el caso de los escritores (que van, vienen, despegan, aterrizan, se presentan aquí o allá) que en el caso de los libros (que suelen estancarse en el radio de los mercados locales; en especial, y paradójicamente, cuando se trata de las políticas de edición de los grandes grupos transnacionales). Pero si los artistas más que ser hacedores de imágenes empiezan a volverse ellos mismos, más que nunca, imagen, y si los escritores más que ser los hacedores de personajes empiezan a volverse, ellos mismos, más que nunca, personajes, la pregunta pasaría a ser entonces adónde ha ido a recalar el arte como tal (pregunta que Groys minimiza) y adónde ha ido a recalar la literatura como tal (pregunta que Ludmer descarta). Los escritores nos interesan, a nosotros, los lectores, y nos convocan desde los ritos de sus actos de presencia, pero ¿qué sucede, mientras tanto, con los libros?

Hay casos en los que los escritores se hacen presentes en lugar de los libros, en su reemplazo: el público acude a verlos, a escucharlos, a fotografiarlos, incluso, por qué no, a tocarlos; pero no por eso va a leerlos (ocurrió durante mucho tiempo nada menos que con Borges, es decir, con el mejor de todos; la admiración venerativa de su figura, en el sentido en que se acostumbra a decir: genio y figura, superaba con creces la disposición concreta a leer concretamente sus textos. Venerarlo y no leerlo, o venerarlo para eximirse de leerlo, llegó a ser un implícito literario). Luego hay casos en los que los escritores van delante de sus libros, con el

propósito declarado de abrirles el camino o prepararles el terreno (a eso, los encargados del rubro le dan el nombre de promoción). Y luego hay escritores que se sitúan entre los libros, los propios y los ajenos, ni delante de ellos ni tampoco en su lugar; en esos intersticios, que no son necesariamente estrechos, transcurren los intercambios, las discusiones o los entendimientos, sobre la literatura: lo propio de todos aquellos que detentan un interés singular, cuando se encuentran con muchos otros a quienes justo les interesa lo mismo.

Se definen así, evidentemente, distintos modos de la presencia, ya que de hacerse presente se trata, y distintos modos de vincularse con lo que más importa, que son los libros, las lecturas, es la infinita conversación literaria, es escribir. De igual manera, si de manifestarse en imagen se trata, habrá que considerar a su vez los distintos modos de asumir esa cuestión. Darse a ver, ¿de qué manera? La “política de la pose” que definió Sylvia Molloy, aunque inscrita en el modernismo de finales del siglo XIX, conserva su potencia conceptual y no deja de iluminar nuestro presente. Molloy asigna a la pose una ambivalencia desestabilizadora, que no hace sino desacomodar la exigencia de que se distinga siempre aquello que se es de veras de aquello que tan solo se simula ser. “La pose –sostiene Molloy– dice que se es algo; pero decir que se es ese algo es posar, es decir, no serlo”. Un positivista empeñoso como José Ingenieros, por caso, no podía sino perturbarse ante un *poseur* como Oscar Wilde (tesitura que podría extenderse

al dandismo fotográfico de Lucio V. Mansilla, a la fotogenia señorial de Witold Gombrowicz, a Fogwill que posaba de loco, etc., etc., etc.).

No estoy pensando en aquellos que posan de escritores, por supuesto; estoy pensando en los escritores que posan, que es justo lo contrario. Los que posan de escritores cultivan la autoimportancia y fortalecen, en el afán de su pretensión, el fetiche de la figuración autoral y aun el mito del escritor *full time*, el que es escritor en todo lo que hace (Roland

Los escritores nos interesan, a nosotros, los lectores, y nos convocan desde los ritos de sus actos de presencia, pero, ¿qué sucede, mientras tanto, con los libros?

Barthes desarticuló esa impostura hace más de cincuenta años en una de sus *Mitologías*). Pienso, en cambio, en el escritor que es escritor solamente cuando escribe; y entonces, ante las exigencias de la imagen, lo que hace es simular: simular que es eso que en definitiva es, ofrecerse en lo que es pero por medio de una simulación. Entiendo que fue en ese sentido que Hebe Uhart sostuvo, en una reciente entrevista con Mauro Libertella, que “uno es escritor mientras escribe. El escritor no tiene que

pensarse como escritor”. El resto, todo el resto, es posar. Porque, ante el imperio epocal del volverse imagen, existe una resistencia posible que radica precisamente en la pose: fingir que se es eso mismo que se es; hacer de la figuración autoral un asunto de artificio, así como Víctor Shklovski habló en 1917 de “el arte como artificio”. El ser de veras y la actuación ya no se oponen, ya no se excluyen, ya no sirven cada uno como refutación eventual de lo otro.

La pose, desde este punto de vista, no es pues lo otro de la verdad: es la verdad (pero verdad de la pose). Me consta, porque he planteado esta cuestión ya en otra parte, que no es sencillo hacer que ceda la exigencia de autenticidad planteada a los escritores: la exigencia de que se muestren tal como son, que revelen su profunda verdad, que se expongan sin artificio; en resumen, que no posen. Hay un culto sacralizado del escritor, que no afloja en ese requerimiento. Pero si la verdad del escritor no es otra que el escribir y no está en otra parte que en su escritura, en el darse a ver en imagen (ahí donde su obra se uniría a su vida, como dice Groy, o ahí donde le toca volverse personaje, como dice Ludmer) no hay más ni mejor verdad que posar: posar, fingir, simular. ¿Qué cosa? Lo que se es. Para actuarlo, es decir, como si no se lo fuera.

Pensemos en las fotografías de escritores de Alejandra López, por ejemplo, o en las de Sebastián Freire, o en las de Alejandro Guyot (aunque son diferentes entre sí). La verdad que captan no está dada naturalmente, más bien provienen de un artificio asumido; y por ende, más que decir que esa verdad

la captan, lo que corresponde decir es que la producen. No son del orden de la manifestación del Yo, refractan el volverse imagen como técnica de autopoicionamiento autoral; su verdad es de extraposición, es algo que se elabora (y no meramente se recibe) en la exterioridad de una mirada ajena. Las fotos de escritores de Daniel Mordzinski, por su parte, apuestan a una descolocación radical, se engendran en un fuera de lugar, se afianzan en el arte de la situación forzada. El escritor no se halla: se ve transido de la experiencia de no hallarse, lo que resulta rotundamente contrario de la noción de autopoicionamiento. Las fotos las toma Mordzinski en el instante en que esa experiencia roza su límite. El efecto de artificio, como antídoto infalible contra la fetichización del escritor, es lo que estas imágenes imponen. El escritor luce fuera de lugar, porque es un fuera de lugar: la descolocación lo define, mucho más que la ubicuidad.

Hay una breve serie de textos autobiográficos de Macedonio Fernández que se publicaron bajo este sugestivo título: “A fotografiarse”. Y se enumeran precisamente así: “pose nº 1”, “pose nº 2”, “pose nº 3”, “pose nº 4”, “pose nº 5”. En la primera autobiografía, o sea en la primera pose, declara a lo Tristram Shandy: “Como no hallo nada sobresaliente que contar de mi vida, no me queda más que esto de los nacimientos”. En la segunda, admite: “escribo bajo la depresiva inseguridad de existir”. En la tercera, dice: “Después de ese exitoso retrato he trabajado quince años en parecerme, que tal es la dificultad”, etc., etc. ¿Qué clase de

existencia es esta, que sucede y no precede al retrato, que no se deja asumir con certeza, que carece de cosa especial para contar? Mostración y retraimiento se conjugan en este caso: no hay más darse que un sustraerse.

Y es que Macedonio Fernández ocupa un lugar fundamental en esa tradición de escritores que Julio Premat definió como “héroes sin atributos”. No hay para esos escritores otra vía de afirmación que la negación: desdibujarse, escamotearse, disminuirse, falsificarse, anularse, son modos paradójales de constitución de una figura de autor. En Macedonio comienza, según Premat, “un gesto que se amplifica repetidamente luego: el de la representación de un autor ausente, el de una parodia de los procedimientos, el de una distorsión a veces violenta de la imagen de sí mismo”. El mecanismo se continúa y se diversifica; en Saer, por ejemplo, adopta esta notable duplicidad: “la atribución a la literatura de una función de primera importancia y, paradójicamente, un retraimiento del yo que escribe”. No se trata, como puede verse, de fabular seudonimias o de negarse a dejarse ver; lo cual en última instancia contribuye, por medio de la intriga, a alimentar la celebridad del autor en tanto tal. Se trata de labrarse un nombre y se trata de un darse a ver que se juegan en el debilitamiento y en la premeditada vacilación: “una estrategia de ser escritor sin serlo”, define Premat. Y ahí donde la imagen solicita que un escritor, como persona real, se haga presente y conste, cabe el recurso de “mostrar (...), gracias a la prueba visual, que no hay nada que mostrar, que el

escritor es un hombre como todos (...), que el autor es ese nadie del que nada puede saberse”.

Premat se ocupa de Macedonio Fernández, y luego de Borges, de Saer, de Piglia, de César Aira; como puede verse, no se aboca al rescate de olvidados, no se ocupa de subsanar relevamientos. Al contrario: hace centro en ese centro que, para resumir, llamamos canon; pero demuestra hasta qué punto esa colosal plenitud literaria se ha labrado, en gran medida, con recursos de retracción personal en lo que a la autoridad del autor se refiere: se ha labrado contra la arrasadora soberanía del que escribe y que se impone, por lo pronto, al que lee; pero que se impone también, y al mismo tiempo, a lo escrito, a lo que ese mismo que escribe escribió; en resumen, y para decirlo de una vez, a la propia literatura. Los héroes sin atributos que postula Julio Premat lo son en su voluntad de debilitar la sacralidad del ser escritor para fortificar (hasta el punto de la canonicidad) el lugar de las obras y de sus lectores.

No obstante, Premat señala igualmente que “los escritores actuales, los que escriben después de la muerte del autor de los setenta, después de la pérdida de las ilusiones sobre la verdad de lo autobiográfico (...) recurrirían entonces a una ilusión biográfica y a los espejismos de la autoficción como estrategia de supervivencia o de resurrección”. En efecto, el recurso a la autoficción es un rasgo que la crítica ha destacado, por extendido y por recurrente, en la literatura argentina contemporánea. Como autoficción o

como giro autobiográfico, y en procura de volver a poner al autor, como persona real, en el centro de la escena, contar tiende a consistir, cada vez más, en contarse, y decir tiende a consistir, cada vez más, en decirse. Aunque una literatura del yo, literatura de sí, como biografismo que no se asume como ilusión, o autoficción que no se asume como espejismo, literatura que, descreída de la elaboración de artificios y del poder de construcción de los procedimientos, en resumen, de sí misma, se ofrecería menos como autoficción o como giro autobiográfico que como mera urgencia de autofiguración.

La otra tendencia estética, no menos señalada y no menos proclive a la omnipresencia, es la del realismo: se ve realismo por doquier. Realismo en Selva Almada y realismo en Washington Cucurto, realismo en Incardona y realismo en Hernán Ronsino. Si en algún texto aparece una marca o una referencia política, se da por hecho que entonces es realista. Se asigna realismo a David Viñas y se asigna realismo a Alberto Laiseca. Se ve realismo donde uno, acaso, no lo esperaría: en César Aira o en Saer. Terminaremos, si es que no terminamos ya, por llamarle realismo a toda la literatura, con lo cual la definición, despojada de su valor diferencial, perdería su razón de ser (o la conservaría tan solo en su variante más elemental: como oposición de género a la literatura fantástica). Si de todo texto literario cabe decir, o se dice de hecho, que adscribe al realismo literario, hablar de realismo pasaría a ser redundante, ya que no habría literatura que no lo fuera. Lo que

**Pienso en el escritor
que es escritor
solamente cuando
escribe; y entonces,
ante las exigencias
de la imagen, lo que
hace es simular:
simular que es eso
que en definitiva es,
ofrecerse en lo que
es pero por medio
de una simulación.**

no deja de resultar llamativo para el caso de la literatura argentina, que cuenta con una subrayada tradición antirrealista (enarbolada, por lo pronto, por esos mismos escritores en los que se detuvo Premat: Macedonio, Borges, Saer).

Tal vez habría que considerar que ambas tendencias confluyen, en verdad, como una sola, o que responden en verdad a un mismo impulso: que el giro autofigurativo y el realismo generalizado se implican el uno al otro, pese a que el subjetivismo no puede sino dominar todo relato de sí y pese a que no existe ilusión más propiamente realista que la de la objetividad de la representación del mundo. La discordancia por lo visto se salva; se salva incluso si es antinomia. El fervor subjetivista y el propósito de dar con la objetividad del mundo se conjugan, finalmente, si el sujeto que suscita tal fervor no es otro que uno mismo y si el mundo del que se está queriendo dar cuenta no es otro mundo que el propio. Pero es entonces que, más que un afán de realismo o de biografismo, lo que hay es afán de autofiguración: mirarse y mostrarse, verse y darse a ver. Desvelo que pasaría a imponerse ahora, no por medio del relevamiento de los textos y la escritura, sino infiltrando los textos y la escritura, conquistándolos para su causa.

Que pintar la propia aldea baste para pintar el mundo depende, a decir verdad, de la aldea que a uno le toque (una esquina de barrio con los amigos de siempre puede acaso no bastar; las sucesivas fiestas de las sucesivas noches pueden no bastar tampoco). Hay veces en que, pintando la aldea, se pinta solamente la aldea: la aldea y nada más.

Literatura de la constatación, de la verificación y de la inmediatez, responde más al espíritu de los cuadros de costumbres o al de esa literatura que Beatriz Sarlo definió como etnográfica, que a la amplitud de miras y la superación de la capa superficial de las meras apariencias que serían más propias del realismo literario. La ironía que empleaba Macedonio Fernández al invocar la fidelidad fotográfica para corroer, uno tras otro, cada intento de contarse y dar cuenta de sí, se revierte ahora en esta pasión de autorregistro, por la que escribir es como filmarse o como fotografiarse (y ni siquiera, porque aun ahí hay que asumir que existen artificios de por medio). El sujeto ya no es tan solo garantía por excelencia del testimonio que se da, tesitura que la propia Sarlo agudamente cuestionó; el sujeto pasa a ser ni más ni menos que aquello que se quiere testimoniar.

Lejos de la desmesura de los grandes relatos del Yo (la megalomanía de Sarmiento en *Recuerdos de provincia*, el énfasis escalonado de los diarios de Witold Gombrowicz), prima en estas autofiguraciones el tono llano de quien se considera suficientemente interesante, sin necesidad de aditivos o refuerzos; así como se considera que, para realismos, basta con la propia y módica porción de realidad (no es modestia, aunque parezca. Es lo contrario). Los realismos y los yoes se expanden en inesperada alianza; se narra siempre en primera persona y en riguroso tiempo presente; se exhibe lo que se vive, se exhibe lo que se es; el que escribe y lo que se escribe son una y la misma cosa (es decir, pretenden serlo).

Puede que haya sido esto lo que fatigó a Arnaldo Calveyra, quien en una entrevista realizada por Adrián Ferrero para la revista *Hispanamérica* declaró pesarosamente: “Hay tanta gente que escribe, que tiene sus libros, que me manda sus libros. Y ¿qué hay en sus libros? Autoexpresión. Jamás poesía, jamás. Siempre ‘yo’, ‘yo’, ‘yo’. Eso me parece lamentable”. Y puede que haya sido esto lo que requirió de parte de Gabriela Cabezón Cámara una especificación estética acerca de su

Que pintar la propia aldea baste para pintar el mundo depende, a decir verdad, de la aldea que a uno le toque.

Romance de la Negra Rubia, según refiere en una entrevista que Ariane Díaz y Celeste Murillo le hicieron para la revista *Ideas de Izquierda*: “Una vez alguien me dijo: ‘¿Cómo pudiste hacer una descripción de la villa tan realista?’. No es realista. O no me leíste, o no fuiste a la villa”.

Tomo nota de eso que Calveyra percibe como un sobredimensionamiento del yo, tomo nota de eso que Cabezón Cámara percibe como un abuso del realismo. ¿Nos basta para establecer una

especie de estado de cosas, una línea hegemónica dominante en lo que hoy por hoy se escribe y se lee entre nosotros? Entiendo que, al mismo tiempo, existe en la literatura argentina otra clase de resolución, por fuera de la autofiguración y por fuera de la figuración costumbrista que dicha autofiguración conlleva. Su clave es otra: la desfiguración. Una apuesta a la distorsión que ahuyenta el pacto estable del reconocimiento y la ratificación, para poner a funcionar, en cambio, los perturbadores dispositivos de la deformación y la extrañeza.

Mucho de eso se pone en juego, precisamente, en *Romance de la Negra Rubia*, de Gabriela Cabezón Cámara. Sus materiales (la villa, la miseria, un estallido de protesta, la emparentan en primera instancia con los afanes convencionales de eso que daba en llamarse literatura social. Pero su resolución la pone claramente, desfiguración mediante, en un registro bien distinto, tanto verbal como narrativo: “Parecíamos creados para la performance”, declara su heroína en un momento determinado; la lucha y la pobreza se extreman hasta la carnavalización resistente, se desencajan y se subrayan hasta rozar el expresionismo. Novela de la desproporción, *Romance de la Negra Rubia* enarbola su verdad justamente por desproporcionada; la enarbola y se la tira a la realidad, como quien dice, por la cabeza; porque se trata de un tipo de verdad que la realidad misma (ahí donde, por pura costumbre, suelen abreviar los realistas) no la ofrece ni la asume. No solamente en lo narrado, sino

Entre las tantas genialidades que debemos a Héctor Libertella, se cuenta el hallazgo de que en castellano, y solamente en castellano, la palabra “yo” se compone (o habría que decir, tanto mejor, que se descompone) por la yuxtaposición del nexos copulativo (“y”) y del disyuntivo (“o”) (“una letra que une -y- y otra que a continuación separa -o-”).

ante todo en el narrar, habita la desmesura; Cabezón Cámara desfigura la realidad social para contarla como exceso y en desborde.

¿Y qué otra cosa, sino desfigurar, desconfigurar y reconfigurar, hace Carlos Godoy en *La construcción*? Remitirse, como se remite, a las islas Malvinas (“Metales radioactivos en las islas del Atlántico Sur”, se subtitula el libro) podría instalarlo fatalmente en las coordenadas verificativas de la referencialidad; las resonancias de la guerra (“es justo frente al monumento de los caídos”, dice por ejemplo) podrían derivarlo a esa clase de verdad de la experiencia que se asienta en los testimonios. Y, sin embargo, con maestría, Carlos Godoy disuelve la entidad fáctica de los referentes, y se vale de los antecedentes (la novela está dedicada a Fogwill) de esa literatura que corroyó desde un primer momento las garantías discursivas de los relatos de los que habían vivido los hechos.

La construcción está escrita, en parte, con la retórica tentativa que es propia de los exploradores, de los que se aventuran a lo desconocido y escriben para darlo a conocer. Pero Godoy revierte el mecanismo, porque va hacia lo conocido y lo describe como si no se lo conociera, podría decirse incluso que lo da a desconocer. Las islas se desrealizan: “las pequeñas tierras desaparecían. Se esfumaban en la niebla como un espejismo en la arena”; espejismo, alucinación, esfumadas y neblinosas (como en *Trasfondo*, de Patricia Ratto), se desfiguran para revelar una clase de verdad que ninguna figuración sería capaz de procurarnos (la verdad de la

alucinación: que las Malvinas son nuestra alucinación colectiva). Godoy extrañifica la historia al narrarla desde un encuadre chino, a la manera de Bertolt Brecht, que apostaba al efecto distanciador de mostrar lo más cercano como si fuera lo más remoto; Godoy traduce a la realidad más abstracta (con el poder de sugestión que tienen las pesadillas) la historia y la geografía consabidas, al narrar una construcción cargada de un clima a lo Kafka. Las Malvinas son, en *La construcción*, “como dos manchas de un test de Rorschach separadas por apenas un pequeño espacio en blanco” (así también las vio Carlos Gamerro en *Las islas*). ¿Y qué otra cosa son las manchas del test de Rorschach sino un ejercicio de la desfiguración preconcebida, para probar, ante ella, qué es lo que cada cual es capaz de figurarse? Las Malvinas son una prueba protocolizada del grado de sanidad o de insania de cada uno de los argentinos.

La realidad social, los hechos del pasado: materiales propicios de por sí a la figuración realista o histórica, destacan por contraste el afán de desfiguración de *Romance de la Negra Rubia*, de Cabezón Cámara, o de *La construcción*, de Carlos Godoy. Pero también hay desfiguración en la neutralidad de apariencia científica de Roque Larraquy en *Informe sobre ectoplasma animal*, admirablemente duplicada por las ilustraciones de Diego Ontivero (“Los habitantes de la casa dicen que algo invisible les interrumpe el paso en la puerta de entrada. Creen que es Federico, perro querido de la familia, que murió en el umbral en 1948”); o en

la crónica aparentemente razonada de Ricardo Romero en *La habitación del presidente* (“me obsesiono y trato de pensar cómo es vivir en los edificios del centro, ahí donde nadie tiene una habitación para el Presidente”).

Entre las tantas genialidades que debemos a Héctor Libertella, se cuenta el hallazgo de que en castellano, y solamente en castellano, la palabra “yo” se compone (o habría que decir, tanto mejor, que se descompone) por la yuxtaposición del nexos copulativo (“y”) y del disyuntivo (“o”) (“una letra que une -y- y otra que a continuación separa -o-”). ¿Se une o se divide? ¿Se integra o se escinde? Solamente quien ha sabido detectar esta prodigiosa revelación verbal podía escribir esa obra maestra de la autodesfiguración, de la autodesconfiguración, que es *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía* (“¿Cómo será la autobiografía de un nonato?”. Figurar, sí, o figurarse, en el sentido en que se usaba hasta hace un tiempo esa palabra: como imaginarse, como hacerse una idea (cfr. “Figuración”, de Almendra); pero solo desfigurándose (como lo hace César Aira consigo mismo en *Embalse*, o en *Cómo me hice monja*, o en *El tilo*, o aun en *Cumpleaños*: para enrarecerse, y no para darse a conocer o reconocer).

Yo: y/o. ¿No es esa la condición colosal que asume el poeta en *Diario de viaje* de Fernando Murat? Unido en sí y separado de sí, entabla con su espíritu conversaciones (¿o habría que decir soliloquios?) ciertamente inolvidables, sobre todo porque ese espíritu no asume tanto un carácter metafísico (no es el equivalente del alma) como el de la

expresión de un determinado temperamento (en el sentido en que se dice que alguien tiene un espíritu jovial, o que a alguien, por algún motivo, un día se le ensombrece el espíritu). El poeta, a un mismo tiempo, sabe de sí y no tiene idea, se manifiesta y se descompone; los viajes fabulosos de *Diario de viaje* de Fernando Murat, emprendidos con la enjundia de las grandes aventuras (del “espíritu de aventura”, otra vez), van de Floresta hasta La Paternal, o como mucho hasta Barracas (“pero de golpe me sentí perdido / todo parecía muy lejano y mi espíritu / que se había preparado para las grandes aventuras / se asustó porque no reconocía los números de los colectivos”). Murat entona epopeyas, las de quien surca mares desde un mundo hasta otro, pero en escalas de modesto cabotaje o en mapas reducidos de un traspaso apenas barrial (es la maravillada escritura de la lectura de Joyce de la lectura de *La Odisea*).

Sabemos perfectamente bien, los que nos dedicamos a la literatura, cómo fue que se hizo conocido Pablo Katchadjian: se hizo conocido por haber escrito esa verdadera joya que lleva por título *Qué hacer* (en ámbitos judiciales, se manejan otros criterios). Desfiguración de un yo que se dispone en un insólito nosotros (esa dupla atípica que lo alinea con ese tal Alberto). Katchadjian narra la vida como si la famosa cita de Calderón de la Barca lo guiara, es decir, como si fuera sueño. Pero sueño no implica aquí ideal, ni tampoco difuminación onírica: sueño implica repetición y desvío, recurrencia delirante y fuga hacia no se sabe qué,

insistencia en la aprensión y aceleración espiralaza, montaje inacabable de una cosa consigo misma, paso incesante de una cosa a otra y a otra y a otra, sin que termine de saberse nunca cómo es que concretamente se pasa, y mucho menos cómo se vuelve, el arte de la deposición del yo como sola forma de escribir un yo (“Lo entiendo a la perfección, y aunque es claro que entiendo no es claro qué es lo que entiendo”).

Repetición de lo mismo con lo mismo hay también en *Pequeña flor*, de Iosi Havilio; pero no para consolidar una figuración por medio de la insistencia, sino más bien al revés, para desfigurar cada vez más esa misma historia, la de un crimen irrenunciable, que se vuelve más y más imposible a medida que se lo reitera, menos real y menos cierto cada vez que se lo vuelve a contar (“fui una larva todo el día, la indefinición de los hechos me laceraba”). ¿Y qué decir de esa proeza de la deformación narrativa que logra Iosi Havilio con *La serenidad*, en la que el único yo es un Supuesto Yo (“castigo y muerte del Supuesto Yo”) y todo lo demás es pura desfiguración de figurantes, o bien, para decirlo de una vez, un “Gran Otro”, el “Gran Otro”?

La desfiguración del mundo, del pasado, de los hechos, la autodesfiguración o desfiguración del yo, están, como puede verse, no menos presentes y no menos vigentes en la literatura argentina de estos años (he dado unos pocos ejemplos, cada cual podrá, si quiere, ampliar o completar) que las inflexiones señaladas como dominantes. Tal vez quepa detectar ahí una cierta hegemonía alternativa, si es que no una contrahegemonía. Si hay un

yo, está descentrado, descompuesto, descuajeringado, disperso, puesto ahí para vacilar o para desvanecerse, antes que para la autoafirmación y la vanidad expositiva; el autor, si aparece, es en la desubicación y es para el desconcierto, no para dar un salto vital a la vistosidad usando como plataforma las cosas que, para poder proceder así, ha escrito.

Cabe volver a interrogar desde aquí, según creo, la escena de la figuración del escritor. Volver a Mujica Láinez en aquel final de 1977, en aquella tapa de notables elaborada por la revista *Gente*, eligiendo su lugar, resolviendo con perspicacia su política de la pose. Uno puede detectar ahí, o en las cartas a Monesterolo en realidad, un deseo, el empuje de un deseo en secreta ebullición interna. Y uno puede detectar también, apenas en el renglón siguiente, no sin cierta señalada perturbación, la marca turbia de un encuadre político muy concreto. Primero aparece, y agradablemente sin dudas, la insinuación del deseo: “me corrí a la punta izquierda, espero que la mejor, de pie detrás de Guillermo Vilas, sobre cuyo caliente hombro reposó mi mano”. La escena entera, si se quiere, es tragada por un adjetivo: caliente. Es decir, por la posibilidad de reparar, de registrar y detenerse, en la temperatura que irradia ese cuerpo, el cuerpo irreprochable del deportista, el cuerpo compacto y macizo del campeón, el cuerpo magnético y cercano (para qué agregó estos pobres adjetivos yo, si Manucho ya dijo “caliente”) del joven número uno del tenis. Allá Bioy con su raqueta y su Lawn Tennis, habrá podido pensar o pensado Manucho.

Cabe volver a interrogar desde aquí, según creo, la escena de la figuración del escritor.

Pero la oración que sigue a estas dice así: “En eso entró Joe, el ministro, y lo aplaudimos. Se colocó junto a Amalia Fortabat”. Las confianzas de Manucho: le dice Joe a Martínez de Hoz. El ministro, es decir, el responsable de las políticas criminales que llevó a cabo la dictadura militar también en materia económica, citado por igual entre las personalidades del año de *Gente*. Ese sí que sabía al lado de quién ponerse (Dios los cría). Y el escritor, llamado a la notoriedad, a ser un hombre del año, a representar al gremio en la foto, a lucirse entre celebridades, aplaudió a Joe, el ministro, no menos que los demás. “Y lo aplaudimos”, dice la carta. No es cuestión de apuntar con un dedo, o no es mi cuestión apuntar con el dedo. Solamente destacar que, en las políticas de la pose, a veces se cuele la política sin más, y que conviene estar prevenidos.

Lo demás, si se me permite, es tan personal y tan soberano como el goce. Tan atractivo y tan inolvidable, tan embriagante y tan turbulento, tan caliente, tan caliente, tan caliente, como el hombre de Guillermo Vilas.

—
Martín Kohan - Ciudad de Buenos Aires, Argentina, 1967

Cuerpo argentino María Moreno, 2016

Voy a empezar por seguir la etiqueta: dar cuenta del título general de este encuentro, luego tratándose de un cuerpo, el argentino, aunque imaginario, no faltará el elogio de algún esfínter que irrumpa en mi buena educación. "Cuerpo presente" es un voto porque cuerpos vivos y cuerpos muertos se reporten, ningún NN, nunca más. Es por eso que, con una de

esas dos palabras detrás de un nombre propio, los sobrevivientes recuerdan a quien ya no está: Fulano de tal: *Presente, ahora y siempre*.

Mi cuerpo argentino pretende ser irónico, ajeno a las pretensiones esencialistas con que las ideas de Patria o de Nación arman sus modelos de pertenencia. Más bien me gustaría armarlo con sus

exclusiones, su forajidos, sus fuera de catálogo. Nada de las manos del General ni del dedo de Evita, de cadáveres eyectados por el turismo político, de las piernas de Messi o de Maradona.

Alguna vez imaginé un cuerpo como Frankenstein para los primeros días de la democracia: una travesti con la cabeza meducina de Facundo, las tetas de la Coca Sarli -miembros

honorarios del sistema de gemelos kitsch peronista junto a los caniches enanos del general-, el ¿Quieren que diga pene? que Perlongher coloca en su poema "Cadáveres" en el caño de una combi y el trasero "lacayo" de Erdosain, claro que atravesado por la mazorca que el unitario patilludo recibió en "El matadero" de Echeverría y la boca de una venus felatrix como la Samantha de *Flores Robadas en los jardines de Quilmes*, de Jorge Asís, calzada con las alpargatas de Victoria Ocampo, un libro de poemas de Alfonsina en la mano. Este cuerpo argentino saldría en manifestación, como dice el final de "El fiord" de Osvaldo Lamborghini, y estaría vestido con el vestido rosa de César Aira. Ah, pero con el arnés de Vera Ortiz Beti (anagrama con que Fogwill enmascaró a la finadita Beatriz Viterbo) debajo. Me quedaba corta.

Cuerpos tristes

Ya lo dijo David Viñas: lo fundante de la literatura argentina es la violación. En "El matadero" de Echeverría esta es un intento y una amenaza que constituyen el sustento del relato. El

sexo aparece bajo la forma de una violación fingida en la Emma Zunz de Borges, y entre Oliveira y La Maga -personajes que hicieron soñar e incitaron desde las páginas de *Rayuela* a hacerse amantes a tantas parejas de lectores- era descripto a la manera de una violación: "Oliveira sintió como si La Maga esperara de él la muerte, algo en ella que no era su yo despierto, una oscura forma reclamando una aniquilación, la lenta cuchillada boca arriba que rompe las estrellas de la noche y devuelve el espacio a las preguntas y a los terrores. Sólo esa vez, excentrado como un matador mítico para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo, vejó a La Maga en una larga noche de la que poco hablaron luego, la hizo Paosifae, la dobló y la usó como a un adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta, la magnificó a constelación, la tuvo entre los brazos oliendo a sangre, le hizo beber el semen que corre por la boca como el desafío al Logos, le chupó la sombra del vientre y de la grupa y se la alzó hasta la cara para untarla de sí misma

en esa última operación de conocimiento que sólo el hombre puede dar a la mujer (bueno, eso está en duda) la exasperó con piel y pelo y baba y queja, la vació hasta lo último de su fuerza magnífica, la tiró contra la almohada y una sábana y la sintió llorar de felicidad contra su cara".

"Aniquilación", "vejación", "uso", "muerte". ¿Pero dónde están las vergas de Apollinaire, los senos que Gómez de la Serna confundía con la frutería de Eros, los priapos joviales a lo Comedia dell'Arte? "La vejó como a un adolescente". Tal vez Oliveira hubiera preferido un muchacho.

Erdosain sueña en *Los siete locos* con jaulones tremendos adonde los ricos aburridos encierran a los tristes luego de cazarlos con lazos de perrera o con antecocinas viciosas donde él mora entre relatos obscenos de subalternos, un saco apenas le tapa el traste y una corbatilla blanca de lacayo. A veces habla de un afán por los escenarios abyectos representados por zaguanes llenos de cáscaras de naranja y regueros de ceniza y rodeados por ventanas alambradas o de humillación "como el de

los santos que besaban las llagas de los inmundos, no por compasión sino para ser más indignos de la piedad de Dios, que se sentiría asqueado de verlos buscar el cielo con pruebas tan repugnantes". Las fantasías de Erdosain son S/M. Es cierto que si en él la humillación se manipula en un gesto político hasta ser convertida en soberanía, no deja de ocupar el lugar del que está abajo, verdadero activo y director de escena en el S/M. Cuando se describe a sí mismo como el fraudulento, el hombre de los botines rotos, de la corbata deshilachada, del traje lleno de machas -mientras al mismo tiempo describe la galera del astrólogo cubriendo el estado de Kansas en el mapa-, parece estar refiriéndose a las actitudes que, en el circo, actúan el clown y el Tony. Después de todo Erdosain se llama Augusto y el agosto es una de las posibilidades del clown, el payaso que recibe la bofetada, el humillado, pero también el que provoca activamente esa humillación. ¿Habría leído Arlt a Sacher-Masoch?

Cuerpos disidentes

Menos mal que está la poesía para recoger un cuerpo más festivo. Si no véase este texto elegido al azar del modelo Néstor Perlongher: "Se trata en el plano de la escritura de hacer un cuerpo y de ahí lo chirriante, lo susurrante, lo frutivo, el rasguído de las enaguas en el frú frú del rouge, la tensión diminuta del ánade en los tules, los íntimos recovecos del slip, el roce del esmalte en el botón bruñido. Chispazos de una intermitencia maquina lían los filamentos sueltos, derraman baldes de sombra en la sucesión y alteración de las palabras".

En los ochenta del siglo XX el devenir mujer de Felix Guattari hizo que cierta cultura llamada de vanguardia -precisamente porque se mesaba los cabellos si la acusaban de serlo- cuando la risa de la parodia le caía mal al cutis quería ser una hembra adornada como un brazo de mar- vestido rosa de Aira, breteles de Perlongher, niñismo de un Arturito (Carrera) asustado por un campo afrodisíaco-. El objeto de deseo (mujer) se fundía con el objeto de deseo (texto) por un hombre que fantaseaba que es él

la mujer del texto (estoy plagiando a la feminista Sigrid Weigel). Todo texto sería femenino a condición de que lo realizara un macho.

El Eros en este caso no coincidía con una literatura de tema erótico como, por ejemplo, un cuento sobre sexo, al estilo norteamericano (intriga/trama/desenlace como equivalentes a tumescencia/desentumescencia/cigarrillo) sino con un viboreo gozoso por la lengua.

Hace poco escribí un texto sobre Copi y, como me recomendó Mario Bellatin luego de que él entregara el mismo texto para un congreso de declamadoras, una antología sobre el cigarrillo y otra sobre el cuerpo, yo le obedezco y no es que me repita, me identifico: "Para Copi el cuerpo es coyuntural, químico, ovulante, e(j/y)aculatorio, apátrida; vivo o muerto, actúa. Es que en su *conceição do mundo* (nombre de una mega travesti, personaje top de *La guerra de las mariquitas*) todo está trastocado; los sexos, las patrias, los reinos (animal, vegetal, mineral). Un Copi personaje ignora que es judío, puesto que nunca ha visto el pene de otro hombre (*La*

Mi cuerpo argentino pretende ser irónico, ajeno a las pretensiones esencialistas con que las ideas de Patria o de Nación arman sus modelos de pertenencia. Más bien me gustaría armarlo con sus exclusiones, sus forajidos, sus fuera de catálogo.

Escribir pero no publicar, no poder escribir, escribir por rutina y paga, vivir como si se escribiera.

Internacional Argentina), los pollos se reproducen en pollos al spiedo, los huevos paren huevos fritos (*El uruguayo*), los papás son mujeres de clitoris decapitado (*La guerra de las mariquitas*), los bebés salen por el culo (*El homosexual o la dificultad de expresarse*) y las ratas escriben cartas como Madame Sevigné (*La Cité des Rats*). Borges tiene una hija, Raúla (femenino del nombre del padre de Copi) procreada con una empleada de la limpieza de la Biblioteca Nacional cuyos gustos parecen una burla a los paternos ya que sabe recitar de memoria el alfabeto chino y el Corán. En la *conceição do mundo* peronista de Copi Evita tiene pito. Pero eso no parece haber sido la causa del escándalo que la obra provocó en Argentina.

Aunque ¿por qué los mismos que decían a través del mito que Evita era el verdadero macho de la pareja Perón-Evita, gritaron “¡blasfemia!” cuando fue representada por un hombre? Encima un hombre que tenía el mismo nombre que un libro clave de la literatura argentina, *Facundo*, de Domingo F. Sarmiento, biografía de Facundo Quiroga, el caudillo llamado a representar la prehistoria clínica de la barbarie, y el mismo apellido que el mayor cineasta del camp peronista: Armando Bo. ¿No les pareció suficiente que Copi salvara a Eva de la muerte? Porque la Eva de Copi vive, y quien la vio representada por un hombre, Facundo Bó, sabe entonces que esa Eva no puede morir enferma de un órgano que no tiene: la matriz”.

Cuerpo y duelo

Pienso en algunos silencios durante la dictadura no necesariamente ligados a la censura, en obras puesta a macerar en la sombra, en las quejas por no poder escribir de ciertos escritores amigos, Jorge Di Paolo Levin, Miguel Briante, Norberto Soares: escribir pero no publicar, no poder escribir, escribir por rutina y paga, vivir como si se escribiera. Unos cuerpos de escritores adherían al sacrificio de un deseo que imaginaban como una forma de acción en duelo. ¿No era individual la intermitencia de la obra? ¿Enmascaraba el diferir de la obra, su eterna marinada, luego de haber publicado ya varios libros, un duelo colectivo aunque sin concertar?

La primavera democrática no floreció en géneros variados y proliferó el realismo. La no ficción pegaba la lengua flaqueaba. El autor se agregó las jinetas de cronista, como garante del cumplimiento de la ley jurídica, donde el periodismo se homologaba a periodismo político, la verdad coincidía con la sentencia y el estilo y, aunque no renunciara al rasero literario marcado por

Rodolfo Walsh, instalaba un ademán ascético y apolíneo, como si adoptar una lengua no instrumental para los derechos humanos fuera una violación de los mismos en el corazón de una lengua herida a través de las nuevas acepciones de la palabra “desaparecido”.

Como si para contar ciertas cosas hubiera que renunciar a los goces de la retórica y el uso del español debiera limitarse, en una suerte de voto de abstinencia, a su mera funcionalidad, a la manera de un ritual de duelo que no cesa.

Cuerpo ascético

La conexión modernista que preserva Pedro Lemebel, los porteños la perdimos de cuajo en dos momentos. El primero fue cuando la consolidación del Estado a manos de la generación del ochenta y las que vinieron exigió una ficción de ser nacional que patologizó la lírica modernista con la etiqueta de “neurastenia”.

Sylvia Molloy conoce muy bien los versos perfectos del poeta anónimo, autor del “Poema de la pantera” y “La Venus Felatriz” publicados en los *Cuadernos de Psiquiatría* de José Ingenieros, donde

la nota al pie asociaba el despilfarro de tropos a una fiebre antisocial no rentable para el Estado. La pluma del cisne de Rubén desapareció con los textos de Juan José de Soiza Reilly, Enrique González Tuñón o Charles de Soussens, chupados por la luz de Roberto Arlt y recludos en la categoría bohemia que sepulta la obra debajo del personaje.

En segundo término, la nueva ascética instalada por Borges y el grupo Sur, que marcó aun a sus adversarios ideológicos y que asociaba los fastos del español a la guarangada consumista de nuevos ricos, sirvió para consolidar ideales de economía. ¿Cuántos juraron obediencia debida a esa idea ainglesada de que con menos palabras mejor, que la belleza se cultiva en el ahorro y la usura de los tropos? Tanta austeridad en el cuerpo de la escritura amerita cambiar de cuerpo. O mejor, ir de cuerpo.

Ir de cuerpo

Imaginen una vertical para el cuerpo, por favor no sean perezosos y evoquen la erección, tampoco la sonrisa ídem, sino un segmento con una flecha que apunta hacia abajo y atrás aunque se parezca jocosamente al logo

de la revista *Sur* donde su directora prefería las rosas a la mierda.

Ya se sabe: Caliban consolida Europa, el escritor latinoamericano se consolida no por autorreflexión sino en contraste con las zonas sucias del periodismo y la publicidad, los monstruos garantizan el número de oro de la belleza, el arte de la silueta inglés que tan bien cultivaba Lewis Carrol debe más a lo que queda fuera de contorno que a lo que va cerrando la tijera sobre el cartón. *Médicos, maleantes y maricas*, de Jorge Salessi, que fue la biblia rosa de muchos, muestra, contrariamente, que la existencia de una “homosexualidad” argentina no es solo un efecto de la política sino un sustento de su construcción. Salessi relata cómo la sodomía, utilizada como metáfora por los discursos maestros para representar a la barbarie, fue organizando categorías que se aplicaron luego para patologizar cualquier forma de insubordinación social y cómo, más tarde, al compás de la consolidación del Estado, el aparato médico higienista pasó de la política sanitaria a una política a secas que con el

justificativo de la “defensa social” diagramó la ciudad moderna en base a zonas excluidas y anatémizadas. *Médicos, maleantes y maricas*, al poner en evidencia la dimensión fantasmática de la política, propone que el ser nacional, lejos de constituir un modelo edificante y altruista a tono con el ideario escolar, fue sustentado en una estructura paranoica donde -como bien señaló ya Hugo Vezzetti en *La locura en la Argentina*- todo mito de pluralismo originario brilla por su ausencia.

Como el yo freudiano el ser argentino es, en principio, producto de la repulsa y exclusión de toda diferencia -bárbaros, mujeres, homosexuales, inmigrantes, disidentes políticos-. Ser argentino es no ser puto, ni torta, ni trans, ni inter, ni extranjero, ni pobre, ni loco, ni mujer. Y el acto de excretar y aquello a excretar pueden encontrar su metáfora en el ano castrado y reducido a su función coaccionada por las instituciones. El ano de la Patria fundacional son las cárceles, los conventillos, el loquero -bajo la ecuación inmigrante-loco-criminal-.

En los cuadros *Un episodio de fiebre amarilla*

en *Buenos Aires*, de Manuel Blanes, y *Sin pan y sin trabajo*, de Ernesto de la Cárcova, la oscuridad se cierne en la habitación pobre. La imagen genera una metonimia entre aguas servidas, infección, humores corporales mezclados. La luz que viene del afuera es la luz del saber positivista representado por la presencia de los médicos en el primero, en el otro es la luz de la integración del inmigrante como mano de obra representada por la fábrica lejana. En *Sin pan y sin trabajo*, un anómalo estiramiento en el cuerpo del hombre lo homologa a un gusano.

La literatura argentina es un coito colectivo retórico desde “el íntimo cuchillo en la garganta” hasta la viga que el Oliveira de Cortázar intenta manipular entre sus piernas para “embocarla” en la ventana de enfrente donde están Traveler y Talita semidesnuda -encima después de haber tratado inútilmente de “parar” unos clavos por no hablar del sentido en toda la escena de “tirar la sogá”- que tan perspicazmente señaló Elsa Drucaroff. Para David Viñas el valor literario estaba en lo “incisivo”, “penetrante”. Y todos los

intelectuales de los años sesenta y setenta marcaban el máximo de rating con la palabra “profundo”. En “El matadero” el ano unitario sólo puede drenar sangre pura como la que se derrama por los ideales, la suciedad está alrededor. A través de esa escena fundante el ano entrará en la literatura alta y en la lengua oral solamente en su sentido de vencido y humillado.

Un personaje de Washington Cucurto brama “enjuagame el duodeno”, “teñime las tripas de blanco”, “pasteurizame el hígado”. Para terminar, “Culeador culeado”. La orden y el turno de acción oblitera el culo. El ano ha sido reivindicado como órgano de goce no de vencido.

Además debemos al divino Marqués de Sebregondi -quizás un miembro de nuestra única aristocracia-, a su pedagogía cloacal, una discípula ejemplar que tal vez no leyó o lo leyó después de escribir *Batido de trola* para sentirlo su hermano.

Dos elementos sobresalen en la iconografía de *Batido de Trola*, de Naty Menstrual: uno es el paradigma de lo sólido, lo cerrado, lo potente -si se tiene suerte en la

página de encuentros-, la pija. Otro es líquido (homenaje escatológico a Zygmunt Bauman), fétido, escurridizo, la mierda. La mierda sin metáfora en los textos de Naty Menstrual es democrática por excelencia (todos cagamos: mujeres, hombres, intersex, travas, putos, tortas, trans, mascotas). Su color es como un grafiti contra el blanco ACE del flujo y del semen que, a pesar de lubricar el goce, tienen ese blanco de primera comunión, de traje de bodas de virgen y entonces es, paradójicamente, un color de mierda.

El deseo extiende el umbral que separa del asco y lavar la mierda puede ser un acto de amor. Por eso conmueve el hecho de que La loca Molina limpie la mierda de Valentín en *El beso de la mujer araña* y ese, y no el beso final, es el verdadero acto de amor de la obra de Manuel Puig; Molina se sobrepone al asco y se convierte en una suerte de María Magdalena cloacal. Valentín, con el cuerpo disciplinado y moralizado para la guerra revolucionaria, lo entrega como el de un niño. Pero también se puede pensar que Valentín abrió el

culo y lo vació de su función excretora para disponerlo a infinitas posibilidades de dar y darse.

Cuerpo a cuerpo

Hoy 28 de septiembre se cumplen 40 años de que Vicky Walsh entrara a esa casa de la calle Corro donde murió durante un enfrentamiento con ese cuerpo que quisiéramos dejar afuera de estas jornadas, el del Ejército. Era su cumpleaños. Llevaba a su hija consigo. Un collar que le había regalado su hermana Patricia porque aún en una reunión de prensa clandestina puede irrumpir, fuera del cerco enemigo, el amor. No los invito a la conmemoración, palabra demasiado estatal, sino al recuerdo como en la literatura, como en las letras del tango y del bolero donde tantos cuerpos se fusionan amorosamente. Al recuerdo también de los dos textos que su padre Rodolfo Walsh le dedica: “Carta a Vicky” y “Carta a mis amigos”, destinados fundamentalmente a sus compañeros de militancia que él traduce a “amigos”, tal vez en el sentido político militar de que hay amigos y enemigos. “Carta a Vicky” formó parte de

los papeles secuestrados por el grupo de tareas de la ESMA que allanó la casa del escritor en San Vicente, una sobreviviente pudo verlo durante su cautiverio y arrancó la página que luego entregó a la viuda, Lilia Ferreyra. Consta de tres párrafos en donde se consigna la hora de la escritura, registro que marca las sucesivas distancias cronológicas del acontecimiento trágico. En esas pausas puede sospecharse el espacio ganado por el dolor y donde la herramienta familiar -la escritura- se vuelve impotente.

“El 28 de septiembre -escribe Walsh, más tarde en “Carta a mis amigos”- cuando entró a la casa de la calle Corro, cumplía 26 años. Llevaba en sus brazos a su hija porque a último momento no encontró con quién dejarla. Se acostó con ella en camisón. Usaba unos absurdos camisones largos que le quedaban grandes”.

Reminiscencias de David y Goliath, en la descripción del camisón como “demasiado grande” que da un toque personal a la necrológica, humaniza al sujeto integrante de un colectivo a través de un rasgo individual y,

al darle una dimensión cotidiana, desmilitariza a la protagonista de un gesto que, de otro modo, podría leerse como excesivo y desesperado.

Si, como afirma, “el verdadero cementerio es la memoria”, es evidente que Walsh no da por sentada la inhumación del cuerpo de su hija o la desmerece por provenir de la burocracia enemiga en carácter de excepción –entonces la regla es la desaparición–, por tanto no espera nada de la ley jurídica aunque toda su obra se dedique a interpellarla. Y aunque el verdadero cementerio sea la memoria y si bien Rodolfo Walsh sospecha –o calcula desde su condición de estrategia– que no la sobrevivirá, de acuerdo a las leyes de filiación patriarcal, se encuentra más privilegiado para confiar en su propia inscripción en la memoria a través del común “Walsh” de la lápida, pero también por la “normalidad” de esa muerte pública que lo garantiza. Si la dimensión trágica reside, precisamente, en los deslizamientos que produce en los dos textos entre su condición de padre, periodista y compañero, Walsh se permite, además, utilizando

la clandestinidad del militante, realizar un ritual de duelo “gloriosamente suyo”. Y es ver el último paisaje divisado por Vicky en el momento de su decisión “con sus mismos ojos”, sustituyendo el cuerpo masacrado, como si fuera posible, de este modo, darle vida y, al mismo tiempo, imaginar la corporalidad del enemigo y ensayar la propia muerte, a la manera de un juicio a solas cuyas leyes no son las mismas que las públicas. “He visto la escena con sus ojos: la terraza sobre las casas bajas, el cielo amaneciendo y el cerco. El cerco de 150 hombres, los FAP emplazados, el tanque”. Un cuerpo vivo –que calcula que no lo será por mucho tiempo– se dirige a un cuerpo que jamás podría escuchar lo que se le dirige. Entonces “Carta a Vicky”, leída en *pendant* con “Carta a mis amigos”, se convierte, a pesar de haber quedado oculta dentro de un papel privado –el diario–, en una Carta Abierta al igual que las más excelsas piezas del género como “Yo, el intelectual” donde Drieu La Rochelle explicaba su próximo suicidio ante los miembros de la resistencia que habrían de juzgarlo y en

donde el ademán retórico equivalía a decir “me mato para adelantarme a vuestros planes mientras me burlo sustrayéndome a vuestras injurias en mi dignidad y desprecio final”, y “Viva la muerte”, de Fernando Arrabal, que incrimina al Generalísimo Franco por una novela familiar como miniatura política de España sojuzgada.

Cuerpos en fuga

“Leer todavía más, estudiar aún más y con mayor intensidad. ¡Aprovechar cada minuto libre!

Literatura clásica como sucedáneo de los paquetes de la Cruz Roja”. Esta es una frase de Nico Rost, sobreviviente del campo de concentración llamado Dachau. Quisiera invitarlos a agradecer en este Filba todo lo que la literatura hizo por los cuerpos sometidos, violados, desaparecidos. Y por cómo fueron las ficciones, las que permitieron evadirse del cautiverio, salirse del cuerpo y de la vida sin rango de vida hacia otros cuerpos y otras vidas, sin límites hacia las zonas de la imaginación donde el Poder desaparecedor no solo no es poder sino que no está. “Conversábamos

de cucheta a cucheta. Imaginábamos qué actor de Hollywood encarnaría a cada represor. Pensábamos que no sobreviviríamos pero soñábamos un contrato cinematográfico, con nosotras como guionistas”, suele recordar Lila Pastoriza, sobreviviente de la ESMA. Preso durante diez años en el Penal de Magdalena, Daniel Molina se hizo especialista en San Agustín, cuyas *Confesiones* fue el único libro que sobrevivió a diversas políticas represivas, jugó innumerables partidas de ajedrez imaginarias con el prisionero del que estaba enamorado y, munido de un incautado mapa de París, lo memorizó. Un ocasional compañero de celda francés lo desafió con el relato de recorridos parisinos en los que solía infiltrar un dato inverosímil: “Si vas por esa calle no podés estar viendo el Sena”, pescaba Molina. Norma Arrostito, prisionera fetiche que intentó suicidarse tres veces en la ESMA hasta que sus captores lograron hacer propia su decisión de eliminarla, sobrevivía memorizando el *Romancero gitano* y llegó a fabricar un ejemplar único de un libro de historietas hecho con recortes. En la

ESMA el *best seller* era *La orquesta roja*, que narraba la historia de Leopold Trepper, agente soviético capturado por los nazis que fingió colaborar con ellos mientras preservaba su causa, libro que por sus características podría considerarse en ese espacio como de autoayuda. Y para el Rodolfo Walsh que escribía “Carta a la Junta Militar” la literatura seguía insistiendo y hasta las simples letras del alfabeto seguían imponiéndose. Como contaba su mujer, Lilia Ferreyra, en esos días alternaba la redacción de la “Carta a la Junta” con la de un relato luego desaparecido, Juan se iba por el río, y para evitar sus frecuentes derrotas, la construcción de una versión nacional del Scrabble. De

ese modo desarticulaba en acto el triunfo del militante sobre el escritor y el jugador y agotaba su última defensa –como quien quema las naves– en un juego entre enamorados, allí donde se sustraía también como miembros de dos bandos en pugna –y su monstruosa desigualdad–, antes de la desaparición de su único cuerpo.

Cuerpo presente

Josefina Ludmer advertía que el astrólogo de *Los siete locos* volvió en las ficciones reales (las de la historia y la política) como López Rega, e Hipólita como Evita. Del mismo modo las ficciones reales pueden actuar sobre las literarias sin ninguna clave analógica. La ocupación estatal de la ESMA, los juicios por

La puesta en movimiento del duelo no es olvido sino levantamiento de fronteras en la lengua.

La literatura del presente ya no cumple la consigna realista que restringe la lengua y paga su deuda con la siempre ilusoria realidad sino con los dispositivos emancipadores que enunciara Martín Kohan en la séptima presentación del Filba, la desfiguración, las desconfiguración y reconfiguración como exceso y desborde de los cuerpos, en la lengua sin límite de versiones.

delitos de lesa majestad, el encuentro de los nietos de las Abuelas de Plaza de Mayo -esos cuentos de hadas de la catástrofe política- movilizan el duelo en relatos proliferantes. Si intenté aventurar como duelo en acto precisamente una inacción, la de escribir, marinando, difiriendo y escribiendo para otros, la puesta en movimiento del duelo no es olvido sino levantamiento de fronteras en la lengua. Si el realismo apolíneo en los primeros relatos aparecidos en democracia parecía un síntoma con el fantasma titánico del testimonio y el imperativo de representación del Otro mítico -el santo grial obrero, el pobre del cono urbano, la vida prostibularia, la tierra adentro-, hoy el derretimiento del duelo es puesta en cuestión del realismo, somos de nuevo hombres y mujeres de mayo donde siempre, como vimos, hay un o una Mariquita, ante el yugo realista.

Julián López puede escribir su *Una muchacha muy bella* sin el imperativo de la posmemoria, Pablo Katchadjian entrarle a Borges -ya no se trata de la violación de "El Matadero" sino de usar de vientre,

subrogado y tóxico por los químicos del anglosajón, al padre casto de la Literatura Argentina para dejar su simiente armenia-, Gabriela Cabezón Cámara inventar una artista de la basura, que quedó en medio de un desalojo y, llena de merca y whisky, se hizo bonzo con zippo y querosene hasta perder la jeta en vez de incendiar a los canas que la querían detener, luego devino santa popular, obra de arte en Venecia, amante de una suiza que la compró como tal y que fue su Helena y que muerta le dejó como herencia su cara de tirolesa para que, transplantada, se volviera un oxímoron: La negra rubia (la cara le quedó un poco tirante hasta que un chiste de Capusotto la hizo reír y aflojarse). Sin deuda con la literatura social de la tradición, Cabezón Cámara inventa una santa popular absolutamente moderna: es decir, militante social.

La literatura del presente ya no cumple la consigna realista que restringe la lengua y paga su deuda con la siempre ilusoria realidad sino con los dispositivos emancipadores que enunciara Martín Kohan en la séptima presentación del Filba, la desfiguración,

la desconfiguración y reconfiguración como exceso y desborde de los cuerpos, en la lengua sin límite de versiones.

Y libros asediados por el racero testimonial como *Aparecida*, de Marta Dillon, *Diario de una princesa montonera*, de María Eva Pérez, y *Soy un bravo piloto de la nueva China*, de Ernesto Semán, ya son ficciones declaradas, cuerpos de novela, ese género que ayudó a sobrevivir.

—
María Moreno - Ciudad de Buenos Aires, Argentina

PARA EMPE
LECTURAS
QUE INSPI

DEZAR

S RAMOS

Las maestras de las escuelas primarias intentaban despertar la imaginación creativa de sus estudiantes pidiéndoles que compusieran un texto sobre un tema (generalmente la vaca). Siguiendo esta tradición y poniendo a la escritura y la lectura como eje central de nuestro programa, desde hace cinco años iniciamos las actividades del festival con la lectura de textos escritos en base a una consigna que atraviesa el encuentro.

Aquí presentamos una selección de esos textos, en donde la invitación fue a que los escritores imaginaran, proyectaran y se inspiraran en situaciones personales y, a partir de eso, nos relataran cómo creían que serían en el futuro, sus predicciones para los próximos treinta años, sus cicatrices personales, y su peor día de furia.



**GAMBOA/
ARMANTROUT/
BODOC**



Hace ya tantísimo tiempo, cuando mi padre estaba por cumplir los setenta años, le diagnosticaron su primer cáncer. Yo no pude estar cuando se enteró de la noticia ni cuando se preparó para la operación que le extirparía la próstata pero llegué a conocer su miedo desde la distancia cuando hablamos por teléfono una noche en que lo llamé a Lima desde Colorado, en el medioeste norteamericano, adonde había ido a estudiar una maestría de literatura que poco a poco me estaba quitando la vida y en la que finalmente, de una manera casi milagrosa, terminé de escribir mi primer libro de cuentos. Entonces era 2006 y yo sabía que mi papá había anhelado que alguna vez me convirtiera en escritor. Esa noche me dijo con la voz apretada que prefería que fuera como Roberto Bolaño pero jamás como José María Arguedas, un escritor que sin embargo admiraba. No quería que fuera como los hombres de su tierra, que agachaban la cabeza ante los otros, enterraban la mirada en el piso y se quedaban mirando los guijarros golpeados por el sol. Eso me dijo mi papá. Después de eso me dijo que temía su operación, temía quedarse en la sala y no volver a abrir los ojos, no volver a tener conciencia del mundo y que este desapareciera para él. No volver a ser él. Todo eso me dijo. Yo había entrevisto el temor de él algunas veces, o había empezado a sospechar que temía, pero no recuerdo que jamás me hubiera confesado su miedo. Aquella fue la primera vez que le hablé como si él fuera mi hijo y yo su padre. Le dije que había batallado bastante para escapar del destino trágico de un niño que tiembla pegado a una de las cuatro paredes de una choza de barro en un extremo de un pueblo al borde del precipicio en Vilcashuamán, y que esta vez no nos iba a demostrar lo contrario. Tienes razón, me dijo, y al cabo de un rato colgamos. Días después la operación se llevó a cabo y él salió bien de ella y regresó al mundo y en el mundo todo estaba casi igual. Era él quien debía batallar para recuperar la continencia

urinaria y hacer el duelo debido ante el carácter irreversible de su impotencia. “Para lo que me puede servir a mi edad”, me dijo.

El segundo cáncer lo encontró a los setenta y tres años y para entonces yo ya había regresado a la ciudad sin cielo de Lima, en la que él me vio nacer. Tuve el temible privilegio de verlo doblarse de un ataque de pánico en una cama del hospital público en que lo internamos y de llorar días antes y días después de la operación que lo devolvió a la tierra sin estómago. Para entonces era un hombre que ya había perdido del todo la necesidad de aparentar ante sus hijos algún tipo de fortaleza, de manera que se entregó a todo lo que le tocaba vivir con la actitud y replegada de un animal asustadizo ante las garras de un depredador insomne. Lo vi llorar y temblar mucho, lo vi quebrarse. Lo vi desamparado cuando tenía que enfrentar las noches solitarias en el hospital, presa de la ansiedad ante lo que podría pasar en el quirófano. Lo vi resignarse, cansado de los tubos que entraban y salían de su cuerpo, de las condiciones en que tuvo que permanecer inmóvil, enfrentado a solas con el dolor. En su miedo desembozado, abierto, pude reconocer el mío, secreto y guardado. En silencio, mientras lo veía reponerse lentamente, me juré no llegar jamás a esa edad.

Era la edad que tengo precisamente ahora que he empezado a escribir esto.

El día anterior a esa operación de doce horas y alto riesgo, papá y yo tuvimos una larga conversación en el hospital público en el que lo atendieron porque mi hermana médica trabajaba allí. Me quedé con él hasta la noche y hablamos mucho tiempo de ambos, de los años que vivimos juntos pero incomunicados como dos hombres extraños, de la casa que compartimos en San Luis, de las oportunidades que dejó pasar cuando joven y hombre adulto, y ahí fue que me reveló que nunca antes en toda su vida había tenido tanto

miedo y a la vez tantas ganas de vivir. Nos dijimos cosas tremendas, cosas que ambos intuíamos dentro de nosotros y habíamos custodiado celosamente pero que esa noche, ante la posibilidad real de su partida, nos animamos a decir del mismo modo en que nos abrazamos con la desesperación de dos amantes forzados a separarse por el horror de una guerra o una catástrofe. Dejamos las cuentas claras. Agotamos todas las palabras que pudimos. Para entonces yo había terminado de escribir mi primera novela y mi padre había leído días antes un manuscrito que imprimí para que lo acompañara en el hospital. Supe después que una de esas tardes le dijo a mi mamá, como un secreto y a la vez con algo de ceremonia mortuoria, que ya podía irse al otro lado del mundo porque se había enterado del “tipo de escritor” que sería su hijo. Supongo que en cierto momento se arrepintió de esa resignación o una fuerza interior con más luz afloró en él. Lo cierto es que de una manera insospechada, en un momento de aquella noche me recordó que siempre se había resistido a contarme pasajes de su vida, que nunca había querido que supiéramos de él o su pasado antes de ser nuestro padre, pero que ahora pensaba que si salía vivo de esta operación me la contaría toda si yo consideraba que valía la pena para una novela. Le dije que sí casi temblando. Luego me dijo que si no salía vivo de esa sala de operaciones le jurara que contaría esa noche, ese diálogo y las anteriores como había hecho Philip Roth con su padre en la novela *Patrimonio*, que él había leído unos años atrás. Me dijo que no me guardara detalles, que no mintiera y yo le prometí que así lo haría.

La operación fue un éxito, y en los días siguientes a ella yo descubrí de verdad el cuerpo del hombre que me engendró. Y ahora que lo escribo me doy cuenta de que de algún modo fue el primer acercamiento al cuerpo que mal que bien me contiene hoy. La flacidez de la carne, la inexistencia de glúteos, la palidez cetrina de su piel y el repliegue de su sexo. Luego

habría de olvidarlo. Cuando él salió del hospital y se recuperó de todo el proceso a pesar de haber perdido cerca de quince kilos, le hice cumplir su promesa y empecé a escuchar su vida entera, desde sus primeros recuerdos hasta su vejez al lado de nosotros, con la sensación permanente de un insecto atrapado en la garganta: su infancia desnutrida y analfabeta en los Andes, el rigor casi salvaje con que fue criado, las dificultades de la escuela rural, su viaje penoso a Lima y la serie de humillaciones que tuvo que atravesar en la ciudad hasta encontrar una mujer con la que construiría un hogar para finalmente convertirse en mi padre. Con esos insumos me dediqué a la escritura del libro de ficción que le debía a través de un personaje llamado Andrés Mendivil, un tipo que experimentaba los hechos de su vida pero a través de mi piel y de mi sensibilidad; una especie de vida intermedia entre la de él y la mía; un lugar en el que por fin tanto mi padre como yo ocupábamos un mismo espacio, y conversábamos. El ejercicio prolongado me obligó a imaginarme como el niño que él fue, a que viviera con mi propia sangre su desarrollo hacia la adultez, la paternidad y la vejez. A *ser* él. Posiblemente ese tipo de labor reforzó en mí la idea de que mi vejez iba a ocurrir a imagen y semejanza de la suya.

Sin embargo, mientras iba desplegando la narración de la vida de ese hombre que nos contenía a los dos, empecé a sentir que existía una especie de resto de sentido que no podía abordar a través de la ficción, una zona biográfica que se resistía al trabajo de la imaginación y que anidaba en la vida real de ese hombre que me había contado su historia con tal nivel de detalle que había dejado de ser un extraño para mí. Con el paso del tiempo, mientras escribía y publicaba esa y otras ficciones, empecé a intuir que era quizás necesario escribir *esa* otra historia de mi padre, la historia sin ficción. Una historia sobre lo que él había sido en verdad. Una que no terminaría con un episodio seleccionado por su dolor y su

sentido sino con su misma desaparición física. Con el hecho de su muerte real.

Es sobre el proceso de recopilación de una vida en esos últimos años de su vida, y sobre las conexiones entre esa vida anterior y la que yo he vivido es que va este libro. Sabía que para escribirlo era necesario que él no estuviera en el mundo, pero no sospeché, cuando lo concebí, que iría dejándolo de lado entre un proyecto y otro y una estación y otra porque la vida me sobrepasaba. Algo en mi vida no me dejaba encarar ese libro de no ficción que empezaría con el relato de los primeros síntomas letales de la futura muerte de mi padre. Algo me impedía encararlo. La vida y el lenguaje establecen un vínculo que siempre será un misterio para quien se sienta a escribir. Simplemente ocurre que hay un punto determinado en el que tu momento de vida y el momento de la escritura convergen. Y entonces las palabras que tenías guardadas en ti brotan con cierta naturalidad. Después de la muerte de mi padre me volví padre de dos niños, contribuí a levantar un hogar y vi cómo mi espacio se vaciaba de la vida de ellos hasta quedarme casi completamente solo. Ahora que han pasado veinte años desde que él se murió, enfrentado a la misma edad y a los mismos miedos que vi en él en el tiempo en que esta historia empieza, es que me siento listo para astillarme de nuevo escribiéndolo. Supongo que podría empezar por contar la primera vez que un médico me dijo que esta vez era mi propio cuerpo el que padecía la misma enfermedad que padeció el de él cuando yo escribía mi primer libro en los Estados Unidos. Supongo que ese inicio le podría hacer cierta justicia a la extraña simetría que separó nuestras dos vidas.

La señora vieja



Hay muchas palabras en inglés que se refieren específicamente a las mujeres viejas: arpía, vieja bruja, viuda, vieja gruñona, vieja gagá o urraca, vieja o viejita. No hay tantos términos para los hombres viejos. Todas estas palabras tienen una connotación negativa o, al menos, despectiva. Todas –y esto es un lugar común– sirven para diferenciar “a las mujeres de cierta edad” y convertirnos en una especie aparte.

Para esta discusión, se nos ha pedido que escribiéramos sobre nuestros cuerpos. Pero ¿poseemos nuestros cuerpos? ¿Son nuestros? (El inglés hace trucos extraños con el verbo poseer). Definitivamente, nuestros cuerpos hacen cosas más allá de nuestra voluntad. Sangran. Envejecen (y dejan de sangrar). El poeta George Oppen escribió: “El viejo / nuevo a la edad como los jóvenes / a la juventud”. Es verdad. La edad es un país extraño en el que nos encontramos viviendo de forma inesperada, sin importar cuánto hayamos pensado en llegar. Como cualquier cosa que desconocemos, puede ser aterrador, pero también interesante. Soy vieja desde hace algunos años, eso creo. Pase los 60. ¿Debo esperar hasta cumplir 70 para decir que estoy vieja? Algunos lo hacen. Yo decidí no esquivar las palabras nunca más.

Entendí que era vieja no por cómo me sentía sino por cómo me trataban. La mayoría parecía no verme en absoluto. Aquellos con los que me relacionaba, mozos o barmans, me llamaban de forma condescendiente “señorita”, como si eso me gustara. Tal vez podría gustarme, si fuera tan loca como ellos creen. Otras veces me llamaban “querida”. Si los cuestionaba, y claro que lo hacía, contestaban que solo trataban de ser amables. Lo voy a creer cuando se lo digan a alguien de 30. Pero claro, nunca se atreverían, el cliente podría pensar que están coqueteando y ofenderse. Que te llamen querida es lo mismo que te digan linda. Los chicos son lindos, pero los chicos tienen futuro aún. Una vieja es el

epítome de lo inútil. Es incluso vista como más inútil que un viejo. Tal vez, se deba a su corta vida reproductiva y tal vez porque no se espera de ellas nada demasiado importante, menos aún en su madurez. ¿Qué deberíamos hacer o cómo deberíamos sentirnos ahora que nos percatamos de nuestra inutilidad? Celebrarla, tal vez. Las viejas son inútiles como los poetas también lo son. Soy doblemente inútil, entonces. Estamos a la vanguardia del descubrimiento de nuestra propia inutilidad. ¿Pero no somos todos en realidad inútiles? ¿Quién necesita a la especie humana? Claramente, no otras especies, ni siquiera el universo.

¿Por qué la gente tiene la necesidad, apenas nos ven, de referirse indirectamente a nuestra diferencia, a nuestra edad? Porque eso los hace sentir incómodos. Les recordamos la muerte y el cambio, todas las cosas que no pueden controlar. Somos emisarios de otro país, un lugar al que le tienen miedo pero por el que no pueden dejar de sentir curiosidad, un lugar donde finalmente van a vivir. ¿Deberíamos decirles lo que se siente? No nos creerían. Los viejos, incluso las viejas, todavía tienen esperanzas, ambiciones, pasiones, deseos. No sé si eso es bueno o malo. Algunos de nosotros, los que hemos aceptado nuestra inutilidad, podemos tomar con pinzas esos deseos y ambiciones.

A veces, de hecho, es un alivio ser invisible. Pero, por otro lado, si quiero ser un emisario de esta tierra extraña, debo aparecer. Y, como poeta, debo hablar. ¿Siempre tengo que decirles cómo es? No. ¿Por qué cargar con ese peso? Debemos recordar la ventaja que tenemos sobre los jóvenes. Nos recordamos jóvenes, ellos en cambio no pueden imaginarse viejos.

En mis poemas obviamente puedo ensayar distintos roles, elegir qué voz usar. Puedo imponer autoridad, o un tono de autoridad, ese que nunca me dejaron usar. Entonces, puedo alterar la autoridad desde su interior. En un poema puedo

ser alegre, provocadora, sexy o sarcástica –formas que nadie asocia con la vieja, la vieja gruñona–, o puedo ser directa y confrontativa. Este próximo poema mío, “El lamento de la vieja en otoño”, hace alguna de estas cosas. Es una especie de caricatura (o imitación satírica) del poema de William Carlos Williams “Lamento de una viuda en primavera”. En su poema una mujer no encuentra razón para seguir viviendo luego de la muerte de su esposo. Ella piensa ahogarse en un estanque. Williams es uno de mis poetas favoritos, pero este poema me molesta. Empieza así: “El dolor es mi jardín”. Voy a leer mi poema basado en el suyo. Es bastante corto y termina conmigo apropiándome de la palabra vieja.

El lamento de la vieja en otoño Para WCW

El dolor es el negocio de la esquina
Donde los globos de Halloween
Se colocan con el último helio
El mostrador es dorado
Con bolsas numeradas
De caramelos Werther’s
Nadie es Werther

Ayer por la noche un periodista
Mencionó a una “víctima anciana”
No me llames así
Soy vieja
Y obstinada.

—
Rae Armantrout Vallejo, California, Estados Unidos, 1946



La furia, como moneda que es, tiene dos caras: puede ser látigo sobre la avaricia de los mercaderes, pueden ser patadas contra las costillas del caído.

La furia, como máscara que es, tiene dos muecas: la del oprobio y la de Dios. Habrá que decir que nada se opone tanto y para siempre como las dos caras de una misma cosa, tal vez porque la diferencia es lo único que les da identidad. Soy cruz porque no soy cara. Soy Dios porque no golpeo a un niño.

Aunque de lejos sus ademanes se parezcan, hay diferencias constitutivas entre la una y la otra. A mí me gusta pensar en los motivos.

Los motivos de la furia que llamaré, provisoriamente, divina deben ser entendidos como metáforas. Furia que no tiene un destinatario específico, que no intenta someter a un individuo sino impugnar un mundo. Furia, en cierto modo, como una acción performática y estética que procura desbaratar la conciencia hegemónica, la idiotez hegemónica.

Y bien, aquella furia de mis 9 años quiso ser divina. Y fue tan decisiva que aún perdura, y soy capaz de revivirla como si no hubiesen pasado 50 años desde la noche en que el flamante director de la cementera llegó a cenar a mi casa.

Fue un acto de gentileza por parte de mi padre, jefe del laboratorio, que por entonces lidiaba con su reciente viudez y sus viejas deudas, severamente agravadas.

Mi abuela salió al rescate. La vi lavar acelga, picar bien finita la cebolla, la vi acumular una pila de panqueques, y cocinar la salsa con su estofado durante un tiempo considerable. La vi poner en agua jabonosa las flores de plástico para que lucieran como recién cortadas de un jardín imaginario. Y por último, la vi hacer malabares para llegar al postre.

¿Se acuerdan? Esa crema de vainilla, leche, azúcar, huevos, con canela a veces, o con cascarita de limón... Después de una cena silenciosa y tensa, llegó el postre y con él mi primer y peor día de furia.

El ingeniero director encendió un cigarrillo, asunto que en ese tiempo era plenamente admisible.

Tal vez por mi estatura, quien sabe. La cosa es que yo advertí el desprecio incipiente en el modo en que apartó de sí la computera de vidrio azul, generosa de crema de vainilla. Entonces apoyé la barbilla en la mesa, y me quedé observando, vigilando, segura de que se avecinaba un mal momento. Y, en efecto, llegó.

Fue exactamente cuando el ingeniero director, en un gesto ostentoso, apagó el final de su cigarrillo en la crema de vainilla que no había tocado, justo en el centro.

Mi abuela, agachó la cabeza. Mi mundo humillado. Así como recordaron la crema recordarán esas lágrimas que antes de resbalar, queman. Esa fue mi primera acción. Y de inmediato se desató una performance desquiciada.

Me paré y di un grito que debió ser incomprensible para los presentes. Grité, chillé. El grito tomaba aire y continuaba. Empecé a golpear el piso con los pies, y a manotear el aire. Me recuerdo como un animal, coceando y alzando el cogote. Indomable aun para mi padre que intentaba sostenerme.

“Hace poco que se murió la mamá”, dijo mi abuela a modo de justificación. Del invitado no sé decir nada porque no lo veía.

Estuve sola en las cuatro esquinas de la asfixia, atragantada de palabras desconocidas, sacudida por el hipo, modelo de Edvard Munch, hija de Aguirre. Así, hasta que la chorreadura de mocos me detuvo en seco.

Mi abuela se disculpó por mí y me llevó al dormitorio. 50 años después no quiero realizar el movimiento de culpar a mi orfandad de aquella primera furia, no quiero quitarle a ese hombre ni un gramo de responsabilidad. Al revés, reivindicó esa furia como un bautismo. Me aferro a ese látigo, sigo escribiendo con la barbilla sobre la mesa, y escucho el crujido de la brasa contra la ofrenda.

“A usted le hablo, señor que lo invitamos a mi casa, yo pienso que si no le gustaba lo dejaba y listo, yo me lo comía después, porque mi abuela no tira nada, ni el pan duro, señor que lo invitamos a comer canelones y usted apagó el cigarrillo en el postre que es difícil de hacer porque hay que estar revolviendo y revolviendo para que no se agrume, y después un secreto para que no se le haga cascarita arriba, porque si hubiera tenido cascarita usted no podía apagar el cigarrillo. ¿Viste abuela?, eso te pasa por esmerarte. Cuando estoy con la barbilla en la mesa es porque pienso, y ahora pienso que usted va a apagar el cigarrillo sobre la gente, o “disparen al negro” que es lo mismo, o se habrá desbarrancado o fueron los indios pata sucias... Cuando sea grande voy a cocinar el postre de vainilla, porque, señor de mierda, no todas las batallas hacen ruido”.

—
Liliana Bodoc - Santa Fe, Argentina, 1958 - 2018

Cruce ep

Correspo

literaria

siglo XVI

Epistolar condencia en el

Las cartas, ya sea como declaraciones abiertas, confesiones personales o, como dice Juan José Saer, “monólogos entrelazados”, son un instrumento para generar vínculos a la distancia y un espacio de encuentro a través de la palabra.

Como una forma de retomar esta tradición, en 2013 nos pusimos románticos e invitamos a dos autores o autoras que no se conocían a escribirse e intercambiarse cartas en las que reflexionaran sobre la literatura, los procesos de escritura o las marcas de las lecturas en sus vidas. El resultado es nuestro clásico Cruce epistolar, que terminó siendo algo así como un texto literario escrito a cuatro manos, en donde el destinatario final resulta ser el lector, quien ocupa un espacio de tercero en este tránsito de ideas.



Bruzzzone /
Fernández /
Rivera Garza /
Rimsky

MEMORIA, PRESENTE Y ESCRITURA POR FÉLIX BRUZZONE Y NONA FERNÁNDEZ 2014

SANTIAGO DE CHILE
10 DE AGOSTO DE 2014

Querido Félix, inauguro este experimento epistolar asumiendo el vértigo de no conocernos personalmente. Incluso iba a mirar una foto tuya por internet para ponerle cara a mi interlocutor, pero me frené para hacerme mi propia idea de ti según lo que conversemos. Así lo junto con las lecturas de tus libros y el resultado del rompecabezas lo termino de armar cuando nos conozcamos. O más bien cuando nos veamos, porque entiendo, a partir de estas palabras estamos comenzando a conocernos.

A Chejov, por ejemplo, nunca lo vi, pero creo que lo conozco bien. Vivimos en épocas y territorios diametralmente distantes, pero hay puentes de conexión que me llevaron hasta él desde siempre. Aquella atmósfera agobiante e inquietante de las últimas décadas de la Rusia zarista en la que vivió me resulta profundamente familiar y concreta gracias a sus lecturas. Nunca he pisado Moscú, pero siento el mismo hechizo de Masha, Olga o Irina por volver ahí. Nunca he visto el río Neva, pero creo recordar algún paseo por su ribera. No he estado en el Palacio de Invierno de los zares, nunca fui a los Montes Urales o a la Isla de Sajalín, confieso que nunca he leído un libro de historia rusa, pero el testimonio que he recibido a través de la literatura me hace tener la experiencia que los libros me transmiten.

¿Qué es escribir sino dar una especie de testimonio? Testimonio de una época, de una experiencia, de una memoria. Me gusta entender la escritura desde ese lugar, desde el lugar de las huellas. Señales que quedan en el cuerpo y en la

biografía como enigmas a descifrar con el tiempo. Si nos pensamos como engranajes de una gran máquina, o como capítulos de una historia más grande, cada relato personal con el que aportemos otorga más carne y más sangre a ese relato general que a veces corre el peligro de encriptarse en museos, en historias oficiales, en versiones unívocas y clausuradas. La literatura entrega siempre esas "otras versiones". Versiones bizarras, oscuras, delirantes, secretas, personales. Pero ojo, espero que no se me malentienda, no creo que sea responsabilidad de la literatura hacer el documental de su época. De hecho, no le endilgo a la escritura ninguna responsabilidad, para mí es un acto libre y gozoso. Lo que digo es que la literatura funciona como un espejo, lo quiera o no. Es una condición inherente a ella. La literatura se maneja ahí en el mismo lugar donde se tejen los sueños. Su material es la realidad y su proyección es la que cada autor le otorga. Cada texto es una sombra del momento en el que fue escrito. Hay autores más o menos conectados con su época (personalmente me gustan los que escriben con la ventana abierta, mirando a la calle, comprometidos con el afuera, intentando hacer la conexión con algo más allá que su ombligo), pero incluso los que no lo hacen de manera explícita, de igual forma respiran algún aliento en el que es posible interpretar y leer un momento histórico y social determinado. Somos piezas de un todo, y nuestras imágenes y relatos van configurando el imaginario de un inconsciente colectivo.

Personalmente, mis obsesiones escriturales se han ido desplegando en el intento de armar un rompecabezas que nunca estuvo muy claro. La historia

reciente de Chile se ha ido narrando con dificultad. Vivimos durante mucho tiempo en una democracia que pactó el silencio y la desmemoria para poder concretarse, entonces el discurso social de dar vuelta la página y de no conocer el detalle de lo ocurrido caló hondo en el ADN chileno. Ese vacío, ese hoyo negro, me motivó desde el inicio a escribir. Intentar llenarlo desde un lugar personal ha sido la tónica desde mis primeros libros. Investigar, husmear, jugar con esos materiales, volverlos míos, darles una óptica nueva, menos solemne, menos oficial, y volver a ese pasado una y otra vez, para poder entender nuestro presente y así lograr vaticinar el futuro.

Bueno, ya he delirado bastante. No sé si respondí a la pregunta de Hernán, pero espero haberla bordeado por lo menos. Querido Félix, te dejo la línea abierta para ver por dónde deliras tú y así me voy armando mi versión de ti a partir de las huellas que me envías.

Abrazos y besos desde un frío y oscuro domingo santiaguino.

N.

DON TORCUATO 18 DE AGOSTO DE 2014

Querida Nona:

Perfecto, conozcámonos. Ya veremos el resultado.

No leí mucho a Chejov. Sí tengo muy presente un cuento de él. "Una bromita". Ese donde un narrador algo perverso cuenta cómo inicia a una chica temerosa en el arte de bajar en trineo por la montaña. Esta iniciación, claro, parece más bien la iniciación a otra cosa; pero este señor sólo cuenta lo del trineo y que, en el momento culminante de cada bajada, siempre le dice "te amo" a su chica asustada. Ella nunca sabe si las palabras las dice él o si las trae el viento. Y él juega con esa ambigüedad, y nunca la resuelve. Hacia el final, él recuerda aquellas palabras como una bromita que no sabe bien por qué le hacía a aquella chica cada vez que hacían lo que hacían.

Y la bromita, curiosamente, en ese final, se vuelve algo serio. No porque este señor diga que lo es. De hecho, dice que era "una bromita". Pero como en el final se cuenta el destino de ambos personajes (como si el cuento fuera una pequeña porción del destino completo de ambos), esa "bromita" cobra otro tono, mucho más grave. Es el amor que ella sentía. Es el amor que él no se animaba a confesar. Es el disfraz del amor. Las palabras que lo nombran, pero que él no entiende por qué las dice y ella no entiende de dónde vienen. Es el amor que está en ellos mismos, pero no alcanza a manifestarse. Él lo nombra, ella lo escucha. Y esas parecen ser todas las posibilidades para ese amor. Y el drama es que ese amor siempre se mueve, se escapa, y nadie lo puede atrapar, aunque lo diga, o lo escuche, o lo sienta.

Creo que algo parecido pasa en todas las empresas literarias. Ese desplazamiento que vos llamás delirio. De la broma a lo grave. Y de lo grave al no saber de qué estamos hablando. Últimamente detecto mucho este pasaje de la broma a lo grave en todas partes.

En "El nadador", de Cheever, la gracia de Neddy, de salir a nadar por las piletas del condado y volver a casa así, a nado, en un momento también cobra gravedad. Y entonces él se pregunta precisamente eso: ¿cuándo esta broma se volvió algo grave? Y entonces se cuela el pasado, y el recuerdo difuso de ese pasado, que por otro lado nunca se termina de saber si es un pasado de cosas que pasaron o de cosas que están pasando vertiginosamente mientras Neddy avanza, pileta tras pileta.

Pero teníamos que hablar de las dictaduras, ¿no?

Bueno, a eso iba, porque en este barro de los desplazamientos siempre recuerdo *Estrella distante*, de Bolaño.

Esa novela me parece muy mala y muy buena. La primera vez que la leí me pareció estar leyendo un expediente, una declaración judicial, un acta judicial. Tiene esa cosa tan llana y sórdida, ¿no? Eso me molestaba muchísimo, y me generaba un rechazo inmenso esa escritura. Pero después, dentro de esa sordidez, está esa historia de desplazamientos permanentes donde el exrepresor se va reconvirtiendo en una y otra cosa, de una forma muy imprevisible, pero a la vez muy realista. Al revés que esas novelas de Daniel Guebel, *El terrorista* y *El perseguido*, que apelan más a la parodia para proponer personajes así de esquivos y cargados históricamente. Y el deseo de encontrarlo y masacrarlo, por parte del narrador de Bolaño, es una

¿QUÉ ES ESCRIBIR SINO DAR UNA ESPECIE DE TESTIMONIO? TESTIMONIO DE UNA ÉPOCA, DE UNA EXPERIENCIA, DE UNA MEMORIA. ME GUSTA ENTENDER LA ESCRITURA DESDE ESE LUGAR, DESDE EL LUGAR DE LAS HUELLAS. SEÑALES QUE QUEDAN EN EL CUERPO Y EN LA BIOGRAFÍA COMO ENIGMAS A DESCIFRAR CON EL TIEMPO.

especie de deseo también corrido de lugar. ¿Qué relación tienen esos dos? ¿Hay un síndrome de Estocolmo perpetuo entre este represor y el que lo persigue, en cierta forma también su víctima? Una novela que trabaja sobre algo que hasta donde yo sé no sucedió, que es eso de la venganza, de golpe es también una novela sobre esa relación entre perseguidor y perseguido. ¿Qué los une?

La literatura puede ser ese espejo que vos decís. Lo que no sé es qué cosa refleja. En todo caso deforma. Si la literatura refleja como espejo se muere, se convierte en lo que no es. El lenguaje siempre pervierte, es lo único que puede hacer. No puede dar cuenta de las cosas. Es, aún en casos así, ombligo de sí misma. Verla

como testimonio, en cambio, sí, eso lo entiendo mucho mejor, pero un testimonio rarísimo. Testimonio en el sentido en que un sueño puede ser testimonio de algo. De hecho, esta misma novela de Bolaño, *Estrella distante*, propone algo así en el comienzo. Como si lo que narrara no fuera tanto una historia (o la Historia) sino la pesadilla de esa historia (o la pesadilla de la Historia).

Bueno, eso por ahora, querida Nona. Mi suburbio hoy estuvo templado y primaveral (aunque los árboles siguen sin hojas, no deja de ser invierno) y con mucha gente a los gritos y a los saltos en la plaza que hay frente a casa.

Beso!

Félix

SANTIAGO DE CHILE, ÑUÑO A
29 DE AGOSTO DE 2014

Querido Félix, me gustó eso de hablar de bromas. De dictaduras y bromas, o malos chistes o chistes negros. O puro delirio, como bien dices se podría llamar ese desplazamiento inquietante entre lo divertido y lo grave. Entre la broma y la crudeza. Qué sé yo. Recuerdo el relato de una mujer que conocí hace varios años. Ella y su familia eran militantes de izquierda y post golpe militar se quedaron fondeados en una casona de un barrio central de Santiago. La casona tenía grandes ventanas que daban a la calle y otras a un patio por el que se veían las casas colindantes. No era un buen lugar para esconderse, pero no tuvieron mucho donde elegir, así es que se quedaron con un grupo de compañeros ahí, esperando ver qué pasaba. Eran cerca de quince personas,

todas entre veinte y cuarenta años, y para no ser vistos desde afuera por ninguna de las ventanas, que entiendo no debían tener buenas cortinas, organizaron un sistema de vida a ras de suelo. Todo ocurría a estrictos cincuenta centímetros de altura. No más. Así cocinaban, comían, dormían. Se desplazaban por la casa reptando y solo en lugares estratégicos podían estirar las piernas y levantarse. En esos lugares no había visibilidad desde ningún ángulo externo, entonces se turnaban para usarlos y hasta se peleaban por los minutos que pasaban ahí. Cambiaban minutos de pie por cigarros o por comida. La mujer me contó que desarrollaron habilidades físicas importantes de tanto reptar y andar agachados, pero que sufrían de calambres musculares bastante seguido y que esos dolores se volvieron una costumbre grupal, sobretodo por las noches cuando se quejaban en coro. Mientras ella me contaba todo esto con una absoluta seriedad, obvio, yo no podía evitar reírme. Por supuesto que no quería herir susceptibilidades, pero cada detalle que ella agregaba al relato me daba más risa. Imaginarme a esa gente caminando agachadita por los pasillos, haciendo sus cosas como enanitos, peleándose por pararse en el clóset, viviendo así durante meses, me parecía una tremenda locura. Bueno, todo era una tremenda locura en ese tiempo. El fin de la historia llega con un allanamiento y con la detención de todos. No sé los hombres, pero las mujeres fueron a dar a Villa Grimaldi, un centro de detención y exterminio bien feroz. Ahí la broma se pone seria.

Recuerdo también el relato de una de las madres de los ajusticiados de Lonquén. Lonquén fue un caso importante

LA LITERATURA PUEDE SER ESE ESPEJO QUE VOŞ DECÍS. LO QUE NO SÉ ES QUÉ COSA REFLEJA. EN TODO CASO DEFORMA. SI LA LITERATURA REFLEJA COMO ESPEJO SE MUERE, SE CONVIERTE EN LO QUE NO ES. EL LENGUAJE SIEMPRE PERVIERTE, ES LO ÚNICO QUE PUEDE HACER. NO PUEDE DAR CUENTA DE LAS COSAS. ES, AÚN EN CASOS ASÍ, OMBLIGO DE SÍ MISMA. VERLA COMO TESTIMONIO, EN CAMBIO, SÍ, ESO LO ENTIENDO MUCHO MEJOR, PERO UN TESTIMONIO RARÍSIMO. TESTIMONIO EN EL SENTIDO EN QUE UN SUEÑO PUEDE SER TESTIMONIO DE ALGO.

porque los cuerpos de esos asesinados, que aparecieron por ahí por el 78, fueron los primeros que se encontraron. A partir de ellos se entendió que toda la gente detenida que no aparecía por ninguna parte podía estar muerta. Fue una constatación feroz. Pero recuerdo que

una de las madres contaba que la noche de la detención de su hijo, ahí en Isla de Maipo, un pueblito cercano a Santiago, llegó un carabinero a la casa a buscarlo. El carabinero era un conocido, un joven igual que su hijo, amigo de la infancia del mismo pueblo. La madre le dijo al carabinero que el hijo no estaba, pero que ya regresaría y le ofreció una taza de té y un bizcocho para que lo esperara. Juntos estuvieron conversando cerca de una hora hasta que el hijo llegó. Cuando lo hizo, saludó al carabinero, conversaron un poco y luego este le pidió que lo acompañara a la comisaría porque lo tenía que detener. El hijo miró a su amigo desconcertado con la propuesta y le preguntó si era un chiste. Así, tal cual. ¿Es un chiste?, le dijo. ¿Me estás hueviando? Y el carabinero le dijo que no. Y se lo llevó. Y la madre nunca más vio a su hijo hasta que apareció enterrado en el horno de una mina de cal años después. Un mal chiste, sin duda. La escena de una de esas pesadillas de las que tú hablas.

Félix, querido. Hablé poco de literatura y más de horrores. Pero supongo que todo eso es lo que nos convoca. Horrores, pesadillas, reflejos deformados, testimonios, sueños y chistes. Chistes buenos, chistes malos, chistes crueles. Bromas macabras, ¿no? Te dejo un beso grande a la espera de leerte otra vez. Desde un Santiasco brumoso y oscuro. N.

DON TORCUATO
11 DE SEPTIEMBRE DE 2014

Querida Nona:
Son impactantes las anécdotas. Las cosas flotaban alegres y de golpe son

ÚLTIMAMENTE SE HABLA MUCHO DE ESA TESIS DE LA HISTORIA QUE SE REPITE, QUE PRIMERO ES TRAGEDIA Y LUEGO (AHORA) FARSA. UNA FORMA DE DESACREDITAR EL PRESENTE. PERO NO ES EXACTAMENTE ESTO LO QUE PASA AHORA, ME PARECE. LAS COSAS CAMBIAN, SÍ, PERO SIGUEN SIENDO IGUAL DE TREMENDAS Y TRÁGICAS QUE SIEMPRE.

absorbidas por un agujero negro, que en este caso es el agujero negro de la Historia. Y cuánto más perturbadoras se ponen cuando se trata de historias así, reales. Ahí ya ni siquiera dan ganas de ponerse a pensar en la insignificancia, la flotabilidad, el humor, todo se hunde precipitada y trágicamente y dan muchas ganas de llorar.

Pero ahora me gustaría apoyarme en otro escalón. Uno que está en la misma escalera pero quizá un poco más arriba. Desde ahí se ve cómo todo se va al pozo. O cómo todo se fue al pozo. Y uno quedó afectado, lógico, pero solo lo vio, lo palpó, y quedó bastante marcado, sí, pero también quedó bastante indemne. La idea del sobreviviente blando, elástico. No el que fue aplastado por la Historia, sino el

que fue soplado por la Historia, donde la Historia está marcada pero a la vez un poco corrida de lugar, porque en realidad esa Historia pasó, no está más, se convirtió en otra cosa. Entonces pienso en que en esas circunstancias el chiste puede volver, y lo denso puede volverse broma, otra vez.

Hace poco el fiscal cordobés Facundo Trotta me pasó los testimonios que hay sobre el caso de mi papá.

Te resumo.

Luego de varios días de cautiverio y tormentos habituales lo cuelgan de un árbol, cabeza abajo, lo picanean en el cuerpo, en la cabeza, y terminan la cosa planchándole la cara. Para hacerlo usan, precisamente, una plancha, y le queman la cara hasta el hueso. Después lo bajan, lo estaquean en el piso y lo dejan morir al sol. Como es un día de mucho calor, el cuerpo se infecta y se agusana rápido.

Ese era mi papá y esa es la última foto, que nadie le sacó, pero que creo que se puede ver bastante bien. Es todo muy tremendo y muy macabro. Y lo podemos saber, en el sentido de que ahora es algo público, después de casi 40 años.

Ese fin de semana lo pasé rodeado de pensamientos horribles y con esa imagen estremecedora de mi papá sin cara y estaqueado, de película clase B, saltándome una y otra vez en cada rincón de mi casa.

El lunes me toca ir al penal de Marcos Paz, al pabellón de detenidos por delitos de lesa humanidad. Es por un trabajo que estoy haciendo. No es la primera vez que voy. Acompaño a Aníbal Guevara, que tiene a su padre preso ahí. Aníbal lleva pan árabe, palta, tomate y mayonesa. Apenas nos sentamos empieza a preparar

sándwiches para su papá, y pronto los compartimos con otros presos y otros visitantes, todos reunidos alrededor de una mesa con mantel de hule floreado. Es muy tierno ver a Aníbal preparándole esos sándwiches al papá, ¿no? Parece un chiste, y en cierta forma lo es.

Esa misma tarde me encuentro en un bar con Mónica Zwaig, que me ayuda bastante con todo este trabajo.

-Estuve pensando varias cosas- le digo a Mónica después de contarle lo que me enteré de mi papá, lo impresionante de su cara planchada.

Ella está completamente acostumbrada a escuchar cosas como esas así que no hay problema. Después, en tono algo gracioso, por los nervios o porque en efecto me resulta gracioso, no lo tengo del todo claro, le digo:

-¿Y sabés de qué me di cuenta?, de que en casa nunca usamos la plancha, nunca planchamos la ropa, ¿entendés?-

Mónica se estira la remera y esconde su cara abajo, y se mata de risa.

-Y algo más -le digo-, ¿cómo se dice en francés "hacer la plancha", eso de flotar panza arriba en el agua? -le pregunto esto porque Mónica es francesa, y quizá en Francia esta expresión no se use, o se diga simplemente "flotar", como en Chile, ¿no?

-Igual, se dice igual -dice.

-Bueno, nunca pude "hacer la plancha" -digo-, siempre me hundo.

Ella vuelve a estirar su remera y a esconderse abajo. Ahora ya parece tentada, y yo también me río bastante.

Últimamente se habla mucho de esa tesis de la Historia que se repite, que primero es tragedia y luego (ahora) farsa. Una forma de desacreditar el presente. Pero no es exactamente esto lo que pasa

ahora, me parece. Las cosas cambian, sí, pero siguen siendo igual de tremendas y trágicas que siempre. Ahora, con relación a los otros hechos, a los que pasaron, lo que creo que sí sobrevuela es más una posibilidad de percibirlos en forma distinta. No es que se hayan vuelto farsa. Es más bien como si pudiéramos repararlos de otra manera, en forma de broma, quiero decir, y sentir que alguien que no sabemos quién es se ríe de nosotros, y que también nosotros podemos reírnos de nosotros mismos. ¿Y no es así como aquellos hechos se pueden volver importantes para nosotros, y productivos? Es como si se pudieran desprender y flotar, otra vez, y como si pudiéramos jugar con ellos, de alguna forma, como si no pesaran tanto.

Esto pensaba y esto pensaba que podía hacer la literatura con ellos, para hablar de literatura, un poco.

Bueno, te dejo un beso después de un tormentón que hubo ayer y que inundó todo por acá.

Félix.

-
Félix Bruzzone - Ciudad de Buenos Aires, Argentina, 1976 · Nona Fernández - Santiago de Chile, 1971

ESCRIBIR PARA RESISTIR POR CRISTINA RIVERA GARZA Y CYNTHIA RIMSKY 2017

PROVINCIA DE BUENOS AIRES
27 DE AGOSTO DE 2017, AZCUÉNAGA

Cristina, me da curiosidad saber *cómo es el mundo que verán los pájaros a través de tus ventanas*. Los que la lectura de tu frase hizo entrar a mi casa ven al gato cruzar la calle y meterse por abajo del alambrado. En el campo faltan las vacas del agrónomo, el dueño le pidió que se fuera y las tuvo que vender a un gitano, lloró por las vacas que ya no iba a cuidar. En medio de ese extenso predio reverdecido por las lluvias, el gato acecha a los teros que hacen sus nidos a ras de suelo. Un macho de la bandada se acerca. Cada vez que el gato cruzó al campo, las casuarinas le sirvieron de cobijo, hoy las dejó atrás y está solo. El tero sobrevuela en círculos cada vez más estrechos. Quiero salir a llamarlo, pero los pájaros que enviaste me devuelven a la silla frente a la computadora. Deja que las cosas pasen, me dicen. El tero grita. El gato, tenso, percibe la amenaza; como si no quisiera apurar el cálculo, disfruta de la libertad que acaba de conocer en la pampa ventosa. En el tiempo que tarda en decidirse, pueden picotearlo o matarlo los perros abandonados que van a cazar animales al campo. Los pájaros que enviaste detrás de mi ventana disfrutaban del suspenso. Hasta que vemos las patas traseras del gato cohete pasar la alambrada, la calle, la verja. Verlo a salvo no me tranquiliza. Hoy en la mañana cazó un pájaro por primera vez, agobiada por la forma en la que revoleaba al pequeño tero, le quité el cadáver. Fue la pérdida de su presa el impulso que lo hizo internarse en el campo del vecino, donde el tero nos enseñó el miedo.

Cristina, no tenía pensado extenderme, me fui entusiasmando en contra del encargo, del tiempo... Alguien podría dar este relato por terminado, pero tú y yo sabemos que recién comienza el trabajo; es apenas la sospecha de una nota que late entre muchas otras invisibles que haremos acaso sonar. Imagino cómo te picaron las manos buscando en el mapa las montañas que escaló Rulfo, la evocación de los nombres, el encuentro con el archivo, los personajes que llegan al azar o atraídos por nuestra obsesión, las definiciones de la RAE y del mercado, la mezcla, el sobajeo, el montaje, la curiosidad por ponerse en los zapatos del otro y pisar la tierra del otro. *Uno no puede sentir lo sentido por otro, eso es cierto. Pero uno puede estar ahí, en ese sitio compartido, y sentir lo propio, dices. ¿Por qué en vez de la violencia de Pinochet, el narcotráfico, los mapuches, como nos propusieron para este intercambio, me pongo en los pies del gato, del vecino, de los pájaros? Me da por pensar que en cualquier experiencia por nimia que sea acontece el mundo y que el trabajo del escritor es buscar/ abrir otra percepción donde el arquitecto dice que no es posible. Me pasa en las novelas que he escrito, años persiguiendo otra lectura para huir de la violencia que ejerce el sentido predestinado. Nunca me importaron las técnicas, el suspenso, los finales intrigantes, sino ampliar las lecturas porque la violencia está en esa falta de mí de la que tú hablas, ese miedo a la invención que corta el vuelo de los pensamientos bajo el miedo de no llegar a lo que tiene lógica y responde.*

Ésta, en todo caso, no era la vida de *Juan Rulfo como realmente había*

acontecido (estoy citando de memoria una de las tesis sobre la filosofía de la historia de Walter Benjamin) *sino como se me aparecía ahora a mí, como la inventaba ahora en mí, en este momento de peligro.* Al leerlo, me dan deseos de buscar las costumbres de los teros, indagar en la amistad de dos hombres, uno de ellos, propietario; en los vecinos que al mudarse abandonaron a sus perros, en la escritora que no actúa. Me anima la posibilidad de que tal vez aparezca una ranura. *Percibir es actuar*, escribe Aira, y eso me consuela. ¿Qué mundo están viendo los pájaros a través de tus ventanas?

Un abrazo, Cynthia.

QUÉ PEQUEÑA ES LA VIOLENCIA DE LA NATURALEZA COMPARADA CON LA VIOLENCIA DE LAS DECISIONES POLÍTICAS QUE BUSCAN ASEGURAR GANANCIA, PODER, INMUNIDAD.

HOUSTON, TEXAS 1 DE SEPTIEMBRE DE 2017

Querida Cynthia:

Quise iniciar esta carta hace días. Si lo hubiera hecho, si hubiera tenido tiempo y ánimo, seguramente habría empezado con lo que tenía frente a mí: te escribo desde la devastación. Afuera, del otro lado de la ventana, llovía sin parar. Habíamos asegurado ya los documentos más importantes en bolsas de plástico y preparado, también, una mochila con cosas indispensables —una linterna, un cambio de ropa, medicamentos, botellitas de agua— en caso de que ocurriera lo peor. Mientras tanto, bajábamos la voz y mirábamos hacia fuera con temor, con incredulidad, con resguardo. ¿Cuántas palabras conocía para describir la lluvia que no cesaba? Pocas en realidad. La tromba, el aguacero, la tormenta, el diluvio. El chubasco, la borrasca, las ráfagas, la tempestad. La llovizna, la cellisca, el temporal. Pasamos por todas y cada una de ellas durante esas horas, en esos días. Lluvias verticales y horizontales; lluvias en diagonal. Lluvias-mangas, lluvias-cortinas, lluvias-sábanas. Chipi chipi. ¿Veían las gotas nuestros rostros apesadumbrados, tristes, llenos de alarma, del otro lado de cristales? Tal vez sí. Tal vez en el país de la lluvia, ese sitio al que va de regreso toda el agua después de cumplir su cometido, nuestros rostros son ahora mera cosa de rumor o de lectura. Materia de discusión o pesadilla.

¿Cómo escribirá sobre nosotros esa lluvia inclemente, el viento, el huracán? ¿Cómo escribir sobre todos ellos sin capturarlos, diseminando por tantos lados como sea posible el reto que nos traen?

Días antes de que el huracán Harvey golpeará Houston, habíamos ido a acampar a un parque no muy lejano. Brazos Bend State Park. Un lugar famoso por el número de cocodrilos que viven en sus lagos y arroyos. Tenía años sin acampar; años sin pasar ningún tiempo en verdad relevante en ese mundo conocido como el mundo natural. Llegamos tarde pero todavía nos dio tiempo de levantar la tienda de campaña con luz. Luego, conforme el sol se ocultaba y los ruidos del parque aumentaban en número y volumen, decidimos prender una fogata. Teníamos un poco de miedo, sí. Y calor. Tropical, apabullante y húmedo, el calor nos invitaba a estar fuera, pero las hormigas, que después veríamos navegar en colonias numerosísimas sobre las aguas sublevadas, nos obligaron a resguardarnos. Adentro de la tienda de campaña, bebiendo agua y chorreando sudor, con la espalda sobre una delgada colcha que nos separaba del suelo, nos reímos de nosotros mismos. ¡Qué poco somos a la intemperie! Aún cuando el sitio está totalmente acondicionado para visitantes —había espacios perfectamente delimitados para el estacionamiento de los autos, así como agua y luz, baños y regaderas en perfecto estado—, no pudimos evitar pensar en lo verdaderamente terrible que sería caer en el mal lado de la naturaleza. Convertirnos en sus enemigos.

La devastación llegó, puntual. Lo sabe todo mundo. Primero el desastre; luego la devastación: el orden riguroso de nuestro tiempo. En unas horas, los bayous que atraviesan la ciudad se desbordaron, las carreteras se convirtieron en ríos y cientos de miles perdieron casas y posesiones; algunos más —41 hasta el conteo más

reciente—, la vida. ¿Qué es un desastre natural? ¿Por qué las áreas de más larga tradición y vida en Houston, como el lado este del centro histórico, dentro del límite de esa loop que llamamos 610, no se vieron tan afectadas por el huracán y sí muchas de las más recientes edificaciones hacia el norte de la ciudad? ¿Qué tanta responsabilidad tiene en todo esto un mercado de bienes raíces feroz, marcado por la ganancia artera, en una ciudad donde no hay leyes específicas para uso de suelo? ¿Por qué las imágenes de damnificados que vemos en la televisión las ocupan en números tan grandes familias de latinos o de africano-americanos o blancos pobres? Aunque dicen que los desastres naturales tienen la virtud de alcanzarnos a todos por igual, bien sabemos que lo peor ocurre siempre después. Todos salimos expulsados de nuestras casas, pero no todos podemos volver a una. Todos nos enfermamos, pero no todos podemos ir a un hospital y gozar del cuidado de un médico. Todos caemos, sigue siendo cierto, pero no todos podemos alcanzar una mano que nos ayude a levantarnos.

Hay pocas cosas naturales en un desastre natural. Aunque el gobierno actual de los Estados Unidos se niega a aceptar la existencia misma del cambio climático, es claro que Harvey, un huracán de dimensiones nunca antes vistas sobre suelo norteamericano, se ha convertido en uno de sus primeros ejemplos. Qué pequeña es la violencia de la naturaleza comparada con la violencia de las decisiones políticas que buscan asegurar ganancia, poder, inmunidad. Me pregunto si *inclemente*, el adjetivo que se utiliza con mayor frecuencia en inglés para describir

el clima durante un desastre natural (dicho del tiempo, riguroso, muy desapacible), no debería mejor aplicarse a los que deciden cómo comportarse y qué hacer respecto de nuestra casa terráquea y lo que vive dentro y sobre y fuera de ella. Del otro lado de la clemencia y de la compasión, allá es donde siguen las aguas desatadas y las decisiones (o falta de decisiones) que hicieron posible la damnificación. Supongo que pronto habremos de hablar más y mejor sobre la ética y la estética de este escribir desde y a través del cambio climático.

Percibir es actuar, dices que dijo Aira. Y les creo a ambos. Por eso también creo que es importante ampliar tanto como sea posible nuestro campo de percepción: resguardarse cuando es preciso, pero salir afuera cuando es necesario. Viajar, como lo haces tú, escarbando, desbrozando, zanjando, en todo caso, abriendo el terreno. Ver con el ojo de la lluvia cuando pasa veloz frente a nosotros y sentir, también, con la piel del que se queda a la intemperie luego del desastre. Ver con la lente del telescopio que nos espía desde la estratósfera, y con la del microscopio que persigue al virus cuando se desata. Tocar con la mano del tiempo, que viene de lejos. Oír las voces que están por venir, desde ese futuro (tienes razón, ese lugar extraño) que nos traicionará o nos dejará para siempre atrás, fósiles de nosotros mismos. Conectar todos esos puntos y otros más para no quedarnos en la mera representación o en la queja exquisita o en el comercio, sino ir más allá. Escribir es una acción, sin duda; una práctica. Y un riesgo.

Quedamos. Seguimos. Van abrazos.

--crg

SANTIAGO DE CHILE 11 DE SEPTIEMBRE DE 2017

Cristina, entre tu carta y esta ocurrió un terremoto y otro huracán. Además, un 11 de septiembre. Estoy en Las Lanzas, un bar al que vengo desde la universidad, cuando conspirábamos contra la dictadura. Han pasado 37 años y todavía reconozco algunos rostros muy abrigados, no es un lugar tibio, pero nos continúa acogiendo. La televisión -el volumen está alto y pediremos que lo bajen- informa que murió un turista de un ataque al corazón luego de que un grupo de taxistas bloqueara el acceso al aeropuerto en protesta por las plataformas Uber. Vieras la violencia de los juicios que les arrojan como piedras, las autoridades, opinólogos de TV, pasajeros, funcionarios del aeropuerto. Hasta los quieren meter presos de por vida. El dirigente de los taxistas mira perplejo a la cámara; llevan años presentando su demanda sin ser escuchados y ahora son homicidas. Los asistentes al bar escuchan el sonido de las piedras al caer sobre los cuerpos de los taxistas y no opinan. Hace frío, parecen cansados, trabajan muchas horas y no ganan lo suficiente para pagar todo lo que hay para comprar, aun así algo en este bar me recuerda la comunidad que fuimos. Un fotógrafo me cuenta que afuera se encontró con un viejo que estuvo con Allende en La Moneda hasta el final. Y me da un nombre que no retengo.

Llega Betina, tiene a sus hijos en la Alianza Francesa y está consternada por el estudiante que se suicidó después de que el colegio lo pilló con un gramo de marihuana y llamó a la policía, que se lo llevó detenido. Hay apoderados que lo

consideran positivo para que sirva de escarmiento a sus hijos. Una estudiante le confió a Betina que están más horrorizados de sus propios padres que del suicidio. Cerca de nosotras, la moza le cuenta a una pareja que él se sienta todos los días en la mesa que está junto a la puerta. Está hablando del sobreviviente de La Moneda. La pareja observa la mesa más incómoda del bar y calla. Sabes, muchos argentinos vienen en masa a Chile a comprar ropa y electrodomésticos y no advierten estas cosas. Anhelan el consumo. No piensan en lo que tendrán que entregar a cambio.

Desde que nos encargaron estas cartas sobre literatura y violencia me he sentido incómoda. Pienso que lo que está en el fondo de la violencia, es el mal. En Chile siempre hubo violencia contra los mapuches, contra los pobres, los campesinos, contra el país en general con el Golpe, pero fue a partir de la apertura al consumo que se produjo otro tipo de violencia que hoy nos tiene devastados. Lo veo en mis viajes. Seguro tú también: la ruptura de los lazos en común. Lo dice mejor que yo Rita Segato: "Este flujo pulsional hacia el mundo de las cosas de sujetos desgajados de sus territorios en que los vínculos perdieron su oferta y magnetismo produce individuos, mientras el deseo del arraigo relacional produce comunidad. Solo con sujetos desgajados y vulnerables, el mundo de las cosas se impone: las lecciones de las cosas, la naturaleza cosa, el cuerpo cosa, las personas cosas, y su pedagogía de la crueldad que va imponiendo la estructura psicopática, de pulsión no vincular sino instrumental, como personalidad modal de nuestro tiempo".

La pregunta entonces no es por las huellas que la violencia deja en nuestra escritura o cómo la literatura combate la violencia, sino cómo hacemos comunidad. Y al hacer comunidad se vuelve al origen de la narración. Tú trabajas el concepto de la desapropiación en tus libros. En los míos intento dar la palabra o más bien retomo la palabra, indago en esa palabra, en los restos de esas vidas o proyectos en común, inmigrantes, revolucionarios o exrevolucionarios, habitantes de un ramal o de un pueblo pampeano, sabios medievales, mi curiosidad por salir del preconceito que construye el lenguaje es insaciable. Nada más ayer estaba leyendo un libro sobre el movimiento rebelde mapuche actual. Hace mucho que intento escribir sobre lo que pasa en el sur. En una parte del libro, el historiador relata que algunos jóvenes mapuches que iban a estudiar a la Universidad de Concepción decidieron, con la ayuda de unas ONG, armar una pensión para estudiantes de su comunidad, y cuenta cómo en ese lugar muchos tomaron conciencia de su identidad. Desde que lo leí, no he dejado de pensar en esa casa; el libro no la describe, no dice cómo son los cuartos, si el baño queda afuera, cómo se organizan, por qué no hay mujeres, solo dice que al comienzo no tenían colchones ni cocina; tampoco se detiene en las tensiones de esos jóvenes que van a la universidad a salir de la pobreza y descubren la lucha por la tierra y el riesgo. Las autoridades y los medios lo llaman adoctrinamiento ideológico. Me pregunto, ¿ocurrió de noche o de día?, ¿en la cocina?, ¿les costó dormirse al volver de la primera recuperación simbólica de tierra? Llenar esos espacios en blanco con

preguntas y más preguntas; hacer que las frases hechas caigan por su propio peso, se derrumben los juicios y queden únicamente agujeros a los que se puede entrar solo como **mí**. Es lo que la literatura hace, preguntar por el héroe que se muere ante las miradas silenciosas en la peor mesa del frío bar.

Un abrazo,
Cynthia

26 DE SEPTIEMBRE DE 2018

¡La de cosas que pasan mientras escribimos cartas! Misiles, huracanes, terremotos. Atentados. Femicidios. Votaciones. Muertes, sí, muchas. Y entre todo ello también ese asomo contundente e iluminador de la solidaridad. Piedras que van de mano en mano en una larga hilera de empatía y de trabajo en conjunto. Discusiones, encuentros, abrazos. ¿Cómo dar cuenta de todo ello en la escritura sin que convirtamos a la escritura en un aparato de captura? ¿Cómo hacerlo para generar crítica o producir lo que Rita Segato identifica como (citada por ti) “ese deseo del arraigo relacional que produce comunidad”? ¿Cómo hacerlo para que frente a una puerta, la escritura nos ayude a abrirla y no a cerrarla? Esas son preguntas que, con distintos nombres pero con la misma temperatura, me han atosigado desde siempre. Es más, creo que esas preguntas están en el origen mismo de todo lo que escribo, e incluso más atrás, en el deseo mismo de escribir. Esas preguntas son escribir.

Voy en un avión hacia Buenos Aires ahora mismo, luego de unos días muy aciagos. Las noticias del temblor en la

Ciudad de México me pescaron a punto de abordar otro avión, el cual tomé sin tener todavía noticias ciertas sobre las consecuencias del sismo. Durante el trayecto me acordé mucho del 19 de septiembre de 32 años atrás. Estaba, sí, en la Ciudad de México entonces. Justo como los jóvenes que ahora se apresuraban a organizarse para responder a la emergencia, creciéndose en el acto, mi generación salió a las calles para brindar lo que pudiera brindarse con la misma urgencia, con la misma convicción. Nacimos, mis amigos y yo, en esos días tremendos, rodeados de polvo y olor a muerte, acompañados también por las lecciones que resultan de poner el cuerpo ahí donde importa. Donde hace falta. Ahí aprendimos lo que habríamos de perder, ciertamente, pero también lo mucho que podíamos hacer juntos. Nos volvimos a la vez vulnerables e invencibles. Carlos Monsiváis le llamó a eso el surgimiento de la sociedad civil, cuando nosotros sabíamos que era también, acaso sobre todo, una forma ardiente de la camaradería, ese otro nombre de la amistad.

Cuando llegué a mi destino esta vez, comprobé mis temores. Los destrozos que llenaban las pantallas me lo dijeron todo: el terremoto había vuelto a revelar los daños estructurales que produce la corrupción y la avaricia, la ganancia a costa de todo y el desdén básico por la vida. Pensé de inmediato en mi familia, que vive cerca de la Ciudad de México, y pensé en los muchos amigos que tengo en la capital del país. Les llamé a algunos; les escribí casi a todos. La distancia tiene la virtud o la desgracia de agrandar las cosas. Lloré viendo en las pantallas las imágenes de ese grupo cantando el himno nacional,

dándole un sentido completamente distinto. Leí muchas cosas esos días: denuncias, poemas, crónicas, ensayos. Y, luego, leí un texto corto de Gerardo Cárdenas, un escritor mexicano que vive en Chicago, en el que se explayaba sobre la impotencia atroz que invade al que, viviendo lejos, revive y se duele al mismo tiempo con la nueva experiencia de la tragedia. Sus dosis de melancolía y rabia, su manejo mesurado de la experiencia personal, su afán de ligarse con puño y letra al dolor ajeno, me recordaron por qué se escribe. No me conmovió porque me atañera, sino al contrario: lo contado ahora me atañía porque el texto me había conmovido (debería decir: conmocionado). Lejos de paralizarme, el texto me llevó del pasado al presente y de vuelta atrás, sin dejar de estar un poco en el futuro que ya era el lugar donde estaba. Creo que en ese momento, ese pequeño artículo de Gerardo Cárdenas logró tocar la violencia y la destrucción de la manera en que dices, Cynthia, creando comunidad. No era como esos poemas y escritos que, valiéndose de la explotación de las emociones, se presentan con capa de héroe salvador. Ni como los relatos que, con el pretexto de describir la violencia, la cometen una vez más, textualmente, de esa manera vertical que nos deja sin agencia alguna tanto a los personajes como a los lectores. Ni como los escritos en los que el dolor del mundo aparece apenas como un ápice del dolor sentido por el poeta, si no es que un mero pretexto para el mismo. Ni como los textos que, con la excusa de internarse en el corazón del mal, cubren al mal con un glamour tal que lo hacen deseable o, en todo caso, inamovible,

LA PREGUNTA ENTONCES NO ES POR LAS HUELLAS QUE LA VIOLENCIA DEJA EN NUESTRA ESCRITURA O CÓMO LA LITERATURA COMBATE LA VIOLENCIA, SINO CÓMO HACEMOS COMUNIDAD. Y AL HACER COMUNIDAD SE VUELVE AL ORIGEN DE LA NARRACIÓN.

en lugar de interpelable. Creo que de verdad tienes razón, escribir contra la violencia o del otro lado de la violencia o críticamente alrededor de la violencia es escribir en comunidad. Para mí eso es, de hecho, escribir desapropiadamente: escribir en plural, con otros, de manera visible y tangible. De modo material. Traer a colación, pues. Citar, que es una manera

**ASÍ COMO LA
DEVASTACIÓN ES EL
MODO EXTREMO DE
LA DESTRUCCIÓN,
LA MUERTE EN LA
MUERTE SIGUE
SIENDO EL MODO DE
OPERACIÓN POLÍTICA
EN EL MUNDO DE
HOY. NO BASTA CON
MORIR. AL PODER NO
LE BASTA CON MATAR.
TIENEN QUE HACERLO
UNA Y OTRA VEZ, DE
MANERA CONSTANTE
E INCESANTE, DE
FORMA CADA VEZ
MÁS GROTESCA,
MÁS EVIDENTE, MÁS
DESVERGONZADA.**

de abrazarse dentro de en un texto.
Yuxtaponer. Imbricar.

Y la comunidad, por cierto, es mucho más que la acumulación o convergencia de algunos, o la congregación de otros ligados por gustos o persuasiones varias. Estamos en realidad hablando de lazos todavía más básicos, lazos corporales que implican la producción y reproducción de nuestro mundo material. Estamos hablando de trabajo productivo realizado y reconocido en conjunto. Estamos hablando del trabajo en común que los hablantes de una lengua realizan día a día para asegurar su existencia y la nuestra. Por eso, independientemente del tema, la escritura desapropiada es una escritura contra esa violencia básica, estructural, que consiste en creer que hay individuos antes que comunidad, en creer que hay singularidades en lugar de pluralidades, en creer y hacer creer que no hay otros.

Hoy, como a muchos en México, me hacen falta 43. Es otro aniversario del día en que aprendimos a pronunciar la palabra Ayotzinapa. Y, mira qué cosas Cynthia, justo ahora me acuerdo que la primera vez que escribí esa palabra en un cartel para que todos la miraran de frente fue en Santiago, en Santiago de Chile. Algo me dice que debe estar lloviendo en México en este instante. Nos hacen falta tantos en realidad. Así como la devastación es el modo extremo de la destrucción, la muerte en la muerte sigue siendo el modo de operación política en el mundo de hoy. No basta con morir. Al poder no le basta con matar. Tienen que hacerlo una y otra vez, de manera constante e incesante, de forma cada vez más grotesca, más evidente, más desvergonzada. Más amplia también.

Del desmembramiento de los cuerpos y la desfiguración de los rostros, a la exterminación del planeta. Como dice Irmgard Emmelhainz, “el neoliberalismo es una forma de acumulación capitalista que pone la vida y los comunes a su servicio mientras los destruye”.

¿Puede algo la escritura ante esto o contra esto?

Algo sucede —algo físico y material, algo concreto y puntiagudo— cuando leemos y nos identificamos con otros. Algo cuando vemos nuestras vidas y nuestros deseos reflejados en las palabras de otros, listas para lanzarse por caminos hasta entonces impensables. Y eso, ese pequeño salto de la imaginación encarnada, esa capacidad de soltar la mano para tocar otra mano, tiene mucho que ver con la primera vez que pronunciamos verdadera y honestamente la palabra nosotros. Poco podremos hacer para escapar a la tiranía del sentido común del neoliberalismo actual sin pronunciar esta palabra o sin escribirla.

Me quedo pensando en la pregunta que te haces sobre esa casa de los jóvenes mapuches. Y me quedo pensando en eso primero por la semejanza que guarda con la pregunta con la que empecé a escribir un libro (o varios libros) sobre un manicomio legendario de la Ciudad de México. La pregunta sobre la casa nos lanza hacia la pregunta sobre el cuerpo de manera inexorable. No se puede escribir gran cosa en estos tiempos de horrisona violencia sin hacer esas preguntas, sin volverlas indispensables. Si ampliamos y reducimos a la vez el concepto casa para incluir al planeta y al cuerpo, creo que estamos hablando de una escritura que hace campo para llevar a cabo lo que

Sergio Villalobos llamó la pregunta sobre la acumulación. De eso se trata también no olvidar. Y no perdonar.

De eso se trata ir hacia el encuentro, y abrazar.

Llego en un par de horas a Buenos Aires, Cynthia. Y te abrazo desde ya.

--crg

—
Cristina Rivera Garza - Matamoros, México, 1964 · Cynthia Rimsky - Santiago de Chile, 1962.

MEZZGLAND

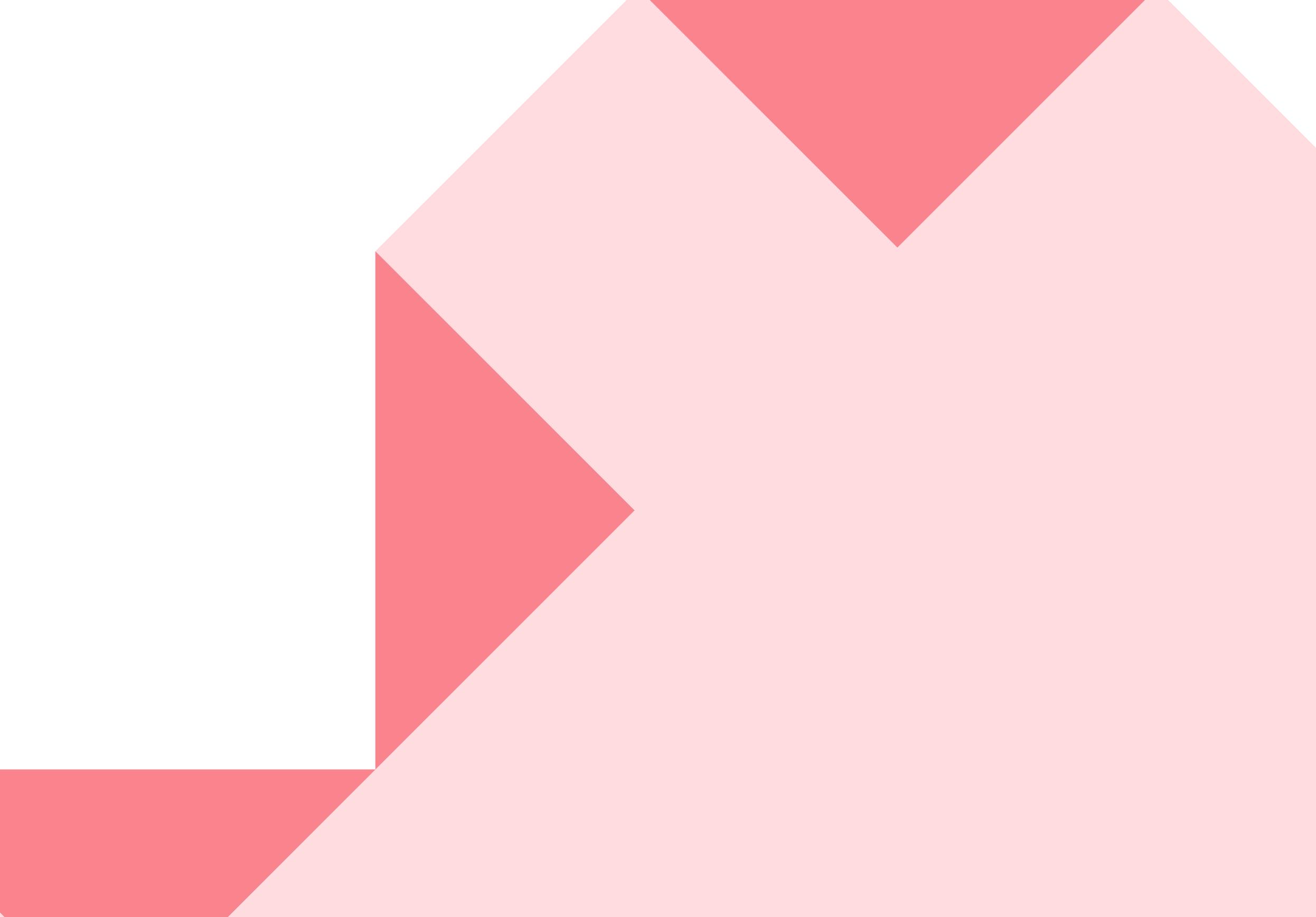
DETTODOO

MITO

UN POCO

Como reflejo de su tiempo, el festival ha incorporado en su programación aquellas preocupaciones ya sean estéticas, políticas o sociales que se discuten y piensan en el presente.

Por eso mismo, a lo largo de los años hemos invitado a diversos autores y autoras a pensar y escribir sobre disparadores tan distintos como la música, trayectorias lectoras, exposiciones de arte o las ciudades en las que viven. Hicimos una selección de esos textos y el resultado es este mezcladito, apenas una muestra pequeñísima de todo lo que se ha leído durante estos diez años de festival.



CEBRIÁN / ALMADA
BLATT / CREMISI
GAINZA

Durante más de quince años estudié música en escuelas y conservatorios. Mientras tanto, mis ganas de ser escritora iban creciendo, imagino que al mismo ritmo que decrecían mis logros en el campo de la música. Una de las asignaturas integradas en el plan de estudios del Conservatorio era el canto coral. Estudiar canto coral consistía básicamente en participar durante dos años como cantante en un coro estudiantil cuyo repertorio consistía en piezas a cuatro voces mixtas que abarcaban desde la polifonía renacentista hasta la música tonal del siglo XX. Una de las piezas que llegó a mi garganta fue la Fuga geográfica del compositor alemán Ernst Toch, pero en su versión inglesa. La fuga de Toch seguía al dedillo las reglas de esta forma musical imitativa pero no se trataba de una pieza tonal, ya que en ella no había rastro de melodía. La peculiaridad de la Fuga geográfica de Toch es que en ella los coralistas se limitan a recitar nombres de

ciudades, países y accidentes geográficos: Canadá, Málaga, Rimini, el Popocatépetl, el Titicaca..., lo cual genera efectos rítmicos y sonoros muy dinámicos.

A mis diecisiete años cantar esa fuga dentro de la cuerda de sopranos del coro de mi escuela musical supuso una revelación estética.

La idea de que una forma musical empleada por Bach, Beethoven y otros de ese calibre pudiera convertirse en una retahíla de nombres de lugares repetidos por aquí y por allá y a la vez no perdiese

su condición de fuga como Dios manda me parecía revolucionaria. No sé si mi escritura posterior está directamente influida por esta fuga, pero esa idea de plegarse a las normas y a la vez transgredirlas sin que se note demasiado me lleva interesando largo tiempo. De eso probablemente Ernst Toch sí sea en cierta medida responsable.

**Fuga Geográfica
de Ernst Toch**
Mercedes Cebrián
Melodía desencadenada,
2012

— Mercedes Cebrián - Madrid, España, 1971

**Ellas revolotean por mi pieza.
¿Cuánto tendrán? ¿Dieciocho,
veinte? Mi tía y sus amigas. Ellas,
todas, viven en el campo y recalán
en mi casa, en el pueblo, unas
horas, para cambiarse, para ir al
baile en el club Santa Rosa o en la
pista de Cooque.**

**Yo las miro echada en mi
cama. A veces mi primo y yo las
miramos, los dos tirados en mi
cama. A mi hermano no lo dejan
porque es más grande, pero a mi
primo sí porque tiene ocho años y
si les ve las tetas no pasa nada. Se**

**desvisten, se visten,
se miran al espejo,
vuelven a desvestirse,
intercambian prendas
que sacan de un bolso
de lona que trajeron
en el colectivo. Se
ríen, cómo se ríen,
todo el tiempo se ríen,
con risas chillonas,**

**alborotadas, de yegüitas. Hablan
de muchachos. Me gustaría
conocerlos a ver si son tan churros
como ellas dicen. Si son tan
churros no creo que les den bola
porque ellas no son tan lindas.**

**Hablan de todo lo que
hablaron en el trayecto desde
el campo al pueblo con el chofer
del colectivo, el Pepe Durán. El**

**Pepe es pintón y en todos los
viajes siempre tiene a una o dos
pasajeras cebándole mate. El Pepe
es mujeriego y unos años después
de cualquiera de esas noches en
que mi tía y sus amigas se preparan
para ir al baile, él será**

**sospechoso en el asesinato de una
chica. Una chica que también iría
a los bailes y se reiría como ellas
y le cebaría mate a él, parada al
lado del asiento, mirando la ruta y
con el rabillo, el perfil apuesto de
él, los rayban, el cabello que se le
empezaba a caer. El Pepe Durán,
que se ahorcó hace poco.**

**Se acomodan las permanentes con
un rastrillo de plástico para que
no se les desarmen los rulos y se
pintan como puertas. Una le tiene
el espejito redondo, de mano, a la
otra para que acerque el ojo y se**

**delinee, grueso, negro,
con una colita al final
como Cleopatra. Se
echan perfumes,
nubes de perfumes
que flotan en el aire de
la pieza, perfumes que
compran por catálogo
a la vendedora de
Via Valrossa o Avon.**

**Prestame el Charisma, dicen, y se
ponen apenas una gota porque es
el más caro que tienen.**

**Andan de acá para allá en calzón
y corpiño, riéndose con todo. Y si
se van a poner algo con breteles
finitos, se sacan el corpiño y
andan un rato con las tetas al aire.**

**Todas tienen tetas muy blancas
y chiquitas. Mi primo hace el que
juega con unos soldaditos sobre
la cama, pero engorda el ojo de lo
lindo. Si lo pesco, lo codeo y él se
ríe y se encoge de hombros. A ellas
les gusta que las mire. Mi primo
es todavía un niño, pero algún
día será un hombre y creo que**

**Hace frío ya,
Los Iracundos
Selva Almada,
Melodía desencadenada,
2012**

deben fantasear con que él seguirá acordándose de sus tetitas pálidas, las primeras que vio en su vida. Nos mandan a pedirle prestado el pasacasete a mi hermano y ponen una cinta de Los Iracundos. Suben el volumen a tope y prenden cigarrillos y nos hacen abrir la ventana para que mi madre no sienta el humo y venga a hacérselos tirar. Hacen como que fuman, escupen el chorro de humo apenas les entra en la boca y los dejan apoyados en el borde de la mesita de luz, para que se consuman solos. A veces mi primo y yo agarramos uno y fumamos un poco, creo que lo hacemos mejor que ellas. Agarran un cepillo y cantan sobre la voz dorada de Eduardo Franco. Esta es mi favorita y cuando llega el estribillo yo también canto y muevo el pelo largo haciéndome la mona. Y cuando se van, el sábado nos queda demasiado grande y silencioso. Con mi primo cerramos la puerta de la habitación para que no se vaya tan pronto el olor a sus perfumes y cosméticos y dejamos puesto el casete, lo damos vuelta una vez que termina y así hasta que mi hermano entra, desenchufa el aparato y se lo lleva, sacando con asco de adolescente rockero el casete de Los Iracundos y revoleándolo por el aire. Los dos nos desvivimos por atraparlo, mirá si se cae al piso y se rompe, sacando afuera la tripa de cinta. Entonces, sin música, les revolvemos las cosas que dejaron en el bolso y nos probamos los

zapatos que fueron desechados esa noche por bajos, por altos, por el color o la forma, por no combinar con la ropa. Les usamos el maquillaje. Mi primo les roba un corpiño y se lo pone arriba de la remera, rellenamos las tazas con un par de medias y él baila arriba de la cama, moviendo las tetas de trapos, como una *vedette*. Entonces cuando estoy dormida, ellas vuelven. Dos se meten conmigo en la cama y las otras dos o tres se amuchan en la de mi hermanita que, por esa noche, para hacerles lugar, duerme con mis padres. Entredormida siento el olor que traen que no es el mismo con el que se fueron. Aquel era fresco, limpio. Este viene pasado por la noche larga en el baile, mezclado al de los hombres que las abrazaron, las arrimaron y, quizá, las cogieron rapidito, de parados, en el estacionamiento del club. Ahora huelen a humo de cigarrillo, a sudor y a sidra. Las siento como desinfladas contra mi cuerpo. Exhaustas y un poquito borrachas. Las escucho cuchichear un rato en la claridad que ya entra por la ventana, hasta que se van quedando dormidas.

—
Selva Almada - Entre Ríos, Argentina, 1973

“Colillas de marihuana regadas por el piso, cajas polvosas de libros amontonadas en los rincones, una hamaca de lona hecha jirones, botellas de aguardiente vacías, sillas desvencijadas, lámparas rotas... De entre las colillas de marihuana y las cajas polvosas y las botellas vacías y las sillas desvencijadas y la hamaca en jirones y las lámparas rotas, por sobre la distancia del tiempo surge del humo la alucinada presencia de mi hermano en ese apartamento suyo, demente, de Bogotá, mientras se queman sus varitas de palosanto”

(El desbarrancadero,
Fernando Vallejo)

Estoy en casa, mirando la punta del porro. Me enciendo cuando se enciende. Pierdo el tiempo, sentado en la compu. Creo que

alguien me chatea, pero como ya sé quién es y no, no sería su novio, no le contesto. Eso hago, en eso estoy, mirando la punta del porro, perdiendo el tiempo, sintiéndome eterno, a esto de recibir la iluminación cuando turup, me entra un mail.

A Fernando Vallejo lo conocí en este mismo lugar, hace unos años. No creo que él se acuerde, yo tampoco lo haría. De hecho, yo tampoco me acuerdo tanto.

Solo que dio una charla, o una entrevista, en este mismo auditorio. A la salida, me le acerqué y le regalé unos poemas. No creo que los haya leído; mejor, en esa

época yo andaba en cualquiera. De lo que sí me acuerdo es del chonguito que lo acompañaba. También lo había visto con él unos días antes, mientras firmaba ejemplares en la Feria del Libro. Estoy hablando del año 2004, 2005; y mientras hablo miro la punta del porro. Se enciende cuando la enciendo.

Ahora son las cinco de la tarde. Estoy eligiendo canciones en YouTube. El sol entra oblicuo y naranja. Tengo entre nueve y diez libros de Vallejo apilados acá al lado mío. Me los mandó la editorial. Ya leí tres o cuatro.

Tomé pocas notas, casi ninguna. Es que con una mano sostenía el libro que iba leyendo y con la otra... con la otra sostenía el porro.

Son las diez. Estoy tomando cerveza y hablando con amigos en un centro cultural no habilitado de la calle Humahuaca. Por ahí lo veo a Ezequiel Alemian. Le hago una seña con la mano, se acerca y brindamos con vasitos de plástico. “Vi que le hiciste una entrevista a Vallejo hace poco, ¿qué onda él, es copado?”, le pregunto. “No sé”, me contesta, “se la hice por mail”. Estoy en cuero, tomando MD con la punta de los dedos. Estoy en cuero, tomando metanfeta en el balcón.

Ahora, no sé, creo que estoy triste. No decido qué voy a hacer con el texto para la presentación de

Wilmar es
la Laguna Azul
Mariano Blatt,
Presentación de
Fernando Vallejo, 2012

Vallejo. Llueve, tengo poco trabajo y mis amigos viven en otra ciudad.

Pico, armo, enciendo. Quemo, respiro, espero. Hablo con Damián.

“Vos no te enrosques”, me dice, “pensá en lo que tienen en común, los chicos, el porro, esa zona baja, el lenguaje... andá por ese lado...”.

Estoy en casa, mirando la punta del porro. Cuando me enciendo, se enciende conmigo. Con un ojo leo *La virgen de los sicarios*; con el otro, miro fotos de perfil de turritos que saco del grupo de Facebook “Gays de Zona Sur”. Por momentos no sé bien cuál es cada ojo.

Hay una nube de humo. Y hay un rayo de sol que atraviesa esa nube de humo. En el medio de esa nube de humo iluminada por el rayo de sol, estoy yo, en silencio, mirando a los ojos al Fernando Vallejo de la tapa de *El desbarrancadero*. Está abrazando a su hermano Darío, de niños. Esa es una foto real, supongo. Quiero decir, alguna vez, en un instante, eso fue el presente, aunque después pasó. Mientras tanto, acá, la nube de humo es un poco menos densa que antes pero todavía más densa que después.

Acabo de terminar *La virgen de los sicarios*. Estoy pensando en... estoy pensando en... estoy pensando en el pecho liso de Wilmar, en su olor a la mañana.

Parece que Wilmar es la Laguna Azul. Eso: parece que Wilmar es la Laguna Azul.

Estoy en Mar del Plata, tengo 17, tomé ácido, me siento infinito. Pasa un chico en cuero con la nuca

rapada. Sonríe, sonríe. Tiene los dientes blancos, la boca roja, los abdominales marcados. Le huelo el cuello. Arma un porro. Lo fumamos en los médanos. “¿Leíste algo de Vallejo alguna vez?” le pregunto. Aspira el humo, lo retiene en los pulmones, me mira, piensa, lo exhala, contesta: “Obvio, me encanta”, y se larga a toser, y me largo a reír...

Ahora, que es domingo, y mañana lunes tengo que entregar el texto, reviso las notas que tomé. Hojeo las marcas que hice en los libros. Encuentro, por ejemplo, las páginas 116 y 117 de *El fuego sagrado* completamente marcadas con la resina de las flores que fumaba mientras lo leía.

Estoy tatuándome el nombre de mi barrio con letras góticas en el medio del pecho: A-gro-no-mí-a ca-si Vi-lla Ur-qui-za.

Domingo, 10 de la mañana. Estoy chateando con un amigo que viene de tomar popper toda la noche. Allá él, acá yo.

Estoy tomando mate en patas al sol. Darío se está muriendo de sida en *El desbarrancadero*. Alguien, alguna vez, inventó la literatura. Y la literatura inventó a los autores, los autores escribieron libros, las editoriales los publicaron y después tuvieron que organizar festivales. Acá estamos, Vallejo está acá conmigo, Darío se muere de sida adentro de un libro, yo recibo la caricia del sol en los dedos del pie, mi amigo, que vive en Sarandí, toma popper toda la noche...

Estoy viendo a los pibes más lindos de Colombia. Estoy tomando aguardiente con ellos, quemando cigarrillos de marihuana, viajando en el viejo Studebaker por la ruta a Envigado, estoy durmiendo con asesinos de 17 años que dejaron la pistola apoyada al lado de la cama, estoy oliéndolos a la mañana, estoy confirmando que Dios existe cada vez que por la calle Junín me cruzo con una belleza... Y también estoy viendo a los pibes más lindos de Argentina, tomándome una cerveza con ellos, quemando un nevadito en la esquina, viajando en el furgón del Roca para el lado de Gonnet, durmiendo con dos chicos al mismo tiempo en un colchón de una sola plaza, confirmando que Dios existe cada vez que me doy vuelta para mirarles la cola a los cadetes que caminan contentos por la calle Lavalle.

Todos queman su porro. En Buenos Aires, en Bogotá, en Medellín; en Moscú, en el DF, en Santiago de Chile; en los suburbios de París, en el barrio de Boston, en las novelas de Vallejo, todos queman su porro. Y del porro que se quema sube un fino hilo de humo, que dibuja líneas abstractas en el cielo cercano y después, de repente, una ráfaga de viento lo disuelve. No hace mucho, una mañana, sonó el timbre. Bajé y un motoquero de sonrisa brillante, generosa, me entregó nueve o diez libros de Vallejo adentro de un sobre. Miento, adentro de dos sobres. Subí los tres pisos por

escalera a los saltos, de a dos y hasta a veces tres escalones a la vez. Puse los libros sobre la mesa, miré las tapas, recorrí los lomos con la yema de los dedos. Nueve o diez libros de Fernando Vallejo. Elegí empezar con uno, *El fuego secreto*. Lo abrí a la mitad y aspiré fuerte y profundo el olor. Y juro por dios, por el motoquero de sonrisa brillante, por Alexis, por Wilmar, que es la Laguna Azul, juro por todos ustedes que no tenía olor a libro nuevo. Juro por Vallejo, por su pluma y por la mía, que tenía el suave, dulce, eterno y cálido olor de la flor más linda que yo haya olido alguna vez: la flor del porro. Todos queman su porro, y el porro quemado se transforma en humo. El humo se transforma en cielo y el cielo, cuando está celeste, deja pasar los rayos del sol, y los rayos del sol doran, cuando andan sin remera, los brazos de las decenas, qué digo decenas, de los cientos, qué digo cientos, de los miles de chicos que Vallejo, mi amigo Vallejo, Fernando Vallejo escritor colombiano, ha logrado guardar para siempre en estos nueve o diez libros que recorro con la yema de los dedos mientras espero, en casa, tranquilo, a la luz de la marihuana, que aparezcan, por fin, las palabras con las que voy a escribir este texto de presentación.

—
Mariano Blatt - Ciudad de Buenos Aires, Argentina, 1983

¿Cómo hacer cuando toneladas de clichés se han abatido sobre una ciudad milagrosa? ¿Cómo hacer cuando un velo espeso de banalidades romántico-sentimentales ha ocultado un milagro de la historia humana? ¿Cómo hacer cuando todo parece confabularse para transformar lo que política, industrial, artísticamente fue una capital singular y guerrera en un lugar de encuentro para turistas distraídos? Venecia recibe hoy a treinta

millones de turistas de todo el mundo. Ese número está forzosamente destinado a aumentar. Aquí y en otros lugares, pues estudios específicos señalaron que en 2017 mil doscientos millones de seres humanos han dejado sus países para alejarse unos días de sus hogares. Y esas cifras producen vértigo cuando uno se entera de que, paralelamente, los habitantes de la ciudad la abandonan poco a poco sin esperanzas de volver. Son cerca de cincuenta mil, un tercio de la población que quedó luego de la Segunda Guerra Mundial. Si hoy decidí hablarles de una ciudad que conozco bien y que amo, no es para quejarme de lo que el destino le ha deparado ineluctablemente. Por el contrario, es para expresar su extraordinaria resistencia a todo lo que podría destruirla. Imágenes degradadas,

dinero malgastado, visitantes vándalos, estupideces repetidas... Creo que Venecia resiste a todo. ¿El siglo XIX instaló una visión mórbida y mortífera de una ruina en descomposición? Pues bien, Venecia brilla en sus mármoles rosas y blancos y se refleja en el agua verde pálido, deslumbrante de belleza. ¿El siglo XX dejó que se instalaran locales de baratijas y que se expulsara a sus artistas y artesanos? Pues bien, Venecia se adapta como una anciana elegante

que ya lo ha visto todo y espera que el mal gusto pase. ¿El comienzo del siglo XXI permite que traten de convertirla en un Disneylandia? Pues bien, Venecia se defiende con su amplitud, sus misterios, su laguna que cambia de color. Invita a pasar por caminos poco conocidos, a deambular de noche, a olvidar las imágenes impuestas y a dejarse penetrar por los detalles y la belleza de la arquitectura. Venecia no es una ciudad pequeña. También por eso puede defenderse. Uno comprende la situación geográfica a través de la ventanilla del avión. Esa disgregación increíble, única (no vale la pena endilgar con el nombre de Venecia del Norte o del Sur a ninguna otra ciudad). Un bordado sobre el agua. El agua la penetra y las casas le abren paso. Las islas la

Venecia

Teresa Cremisi,
Rutas de autor,
2017

protegen y rodean. Los barcos entran y salen: están en casa. Hay islas rosas, rojas de ladrillos, o todas verdes, hundándose bajo el peso de los árboles. Esa visión de una ciudad dispersa y enrollada sobre sí misma. Esa forma de corazón o de pez... Cuando uno ve Venecia de lo alto, descubre su fuerza y se siente sobrecogido por su rareza.

Un corazón venoso, una gran arteria y miles de venitas alrededor, eso se percibe desde el avión. Los dos grandes campanarios, el de San Marcos y el de San Jorge, también pueden servir: uno sube rápidamente por un ascensor y aprecia, desde las montañas hasta el mar, la extensión portentosa de esa ciudad flotante donde los colores que dominan son el rosa y el blanco de las casas, el verdeceledón del agua estriada por el blanco del movimiento de los barcos.

La laguna extiende la ciudad, resguarda sus satélites –islas grandes y minúsculas– y permite a la actividad de la pesca recordar que estamos también en un centro muy antiguo que durante siglos debió aprender a sobrevivir. Islas para pesca, islas para legumbres y frutos. Un poco de madera que llegaba por vía fluvial y se descargaba alle Zattere (que significa “balsas”). El resto, sobre todo el prodigio superfluo que Venecia transformó en géneros preciosos, en artesanado espléndido, en maravillas de uso

cotidiano. Como en todos los paisajes abiertos y marinos, por una ilusión óptica probablemente, el cielo parece mucho más grande que en otros lugares. Tiepolo y tantos otros paisajistas lo habían entendido: ese cielo tan cambiante, tan imponente forma parte de esta ciudad y acompaña los cambios de colores con un toque de varita mágica.

Una de las razones de lo que llamo su resistencia –¡a pesar de todo!– a la presión turística y a la fealdad de la mercantilización general es el resultado de la alianza tan insólita que se instaló aquí durante siglos entre la belleza natural y el arte. Estoy obligada a simplificar, pero lo que me parece evidente y que cubre Venecia con una caparazón protectora es la capacidad secular del arte de reproducirse aquí. Estimulada por el emplazamiento natural, la arquitectura se vio obligada a inventar formas nuevas, a adaptarse como una caracola se adapta a su molusco. De la belleza arquitectónica brotaron las expresiones de otras artes, como la pintura y la escultura, que se acoplaron. En la necesidad de decir y contar la belleza, también la literatura y la música encontraron durante milenios un terreno fértil para desarrollarse y autoalimentarse.

¡No es un museo, no escuchen a los guías de turismo! Es el entramado único, muy denso y hábilmente pergeñado de bellezas diferentes que construyeron una civilización

orgullosa, batalladora, rica sin remordimientos, inventiva, concedora del valor del arte. Esa civilización originó un sistema político autónomo, una oligarquía muy favorable a tal explosión de pasiones artísticas. Hoy, y desde hace dos siglos, todo eso terminó completamente, pero la historia no pasa en vano. Deja huellas profundas en las construcciones visibles, en los inmuebles imponentes y en los detalles decorativos, en los embaldosados de las calles, en la forma de las ventanas y de las chimeneas. Esto fue una civilización independiente y, me atrevo a decir: una civilización orgullosa y feliz. Lo contrario al cliché de Venecia imagen de descomposición, de muerte, de podredumbre que el Romanticismo quiso imponer al reflejarse en ella. Esto fue una civilización que le dio su lugar al pueblo llano y a su humor. Basta pensar en la topografía que suele ser divertida y nos introduce en un pasado ruidoso, caótico, a veces decente, a veces canalla. Si insisto en el aspecto alegre y vigoroso de esta ciudad, no es solo por gusto personal, pienso que hay pruebas evidentes en las repercusiones artísticas de que Venecia ha inspirado a sus hijos y a sus visitantes enamorados. La riqueza de la pintura, su tonalidad real y figurada; la cautivante creatividad de su música (el músico más alegre del mundo: Vivaldi,

entre otros); el talento de sus comediantes y dramaturgos (citemos al menos la obra de Goldoni, quien en un año escribió más de cuatrocientas obras cómicas); las primeras tipografías y Aldo Manuzio, el primer editor (tan querido para mí con su símbolo: el delfín y el ancla, la alegría y la estabilidad...).

Todo eso y tantas otras cosas: los incito a ir, ver y pasear con el corazón pleno de felicidad. Y entonces estaré feliz de responder a sus preguntas.

Traducción: Estela Consigli

¡No es un museo, no escuchen a los guías de turismo! Es el entramado único, muy denso y hábilmente pergeñado de bellezas diferentes que construyeron una civilización orgullosa, batalladora, rica sin remordimientos, inventiva, concedora del valor del arte.

—
Teresa Cremisi - Alejandría, Egipto, 1945

10

“¿Cuánto medís?”, me pregunta el médico mientras baja la vara de metal y la apoya sobre mi cabeza.

Estoy en un control de rutina.

“1.65”, anuncio altanera.

Mi altura no me pone nerviosa, no es un dato que pueda arrojar un resultado grave o comprometer un órgano vital. Además, desde los 15 años, mi altura no ha variado.

Pero el doctor está serio.

“Lo siento”, dice. Respira fuerte, un poeta diría que suspira.

Lo miro helada.

“Lo siento”, repite. “Pero apenas arañas el metro sesenta”.

En un instante todo cambia.

“Es normal”, sigue.

“La gente va por la vida creyéndose más alta de lo que es”.

Una enana en

medio de una cocina incómoda.

Las hornallas a la altura de sus ojos, la silla dos talles más grande, las alacenas, inalcanzables (pasa un buen rato hasta que descubro la escalera escondida debajo de la mesada). Pero aún en medio de ese mundo fuera de escala a ella se la nota satisfecha. ¿Es satisfecha la palabra? No estoy segura. A lo que me refiero es que se la ve bien.

No digo que la señorita Makrina —así se llama la mujer— sea un canto a la vida pero tampoco veo en su mirada la tristeza que se le adjudica por default a los enanos. Sonríe, parece pillita, una chica con un secreto. Los chinos decían

que los niños eran intermediarios entre los dioses y los mortales y, dado que los enanos parecen niños eternos, ¿participará la señorita Makrina del misterio de lo divino?

Los sábados en mi casa durante la sobremesa, cuando el alcohol alcanzaba interesantes niveles en sangre entre los comensales, siempre alguien volvía a recordar el viejo cuento. “... de modo que el señor Devoto”, decía mi tío arrastrando las palabras, “dejó embarazada a la niñera de sus

hijas”. Pero el señor Devoto, que no era ajeno a la desgracia humana, le hizo a la chica una propuesta: “Su hijo llevará mi apellido. Llevará mi apellido siempre y cuando nazca varón”.

El bebé nació varón.

El bebé nació enano.

El enano Devoto creció y se convirtió en un hombre encantador que inspiraba devoción en los círculos de clase alta porteña. Siempre me pregunté si el tamaño le habría jugado a favor al enano Devoto. Las clases altas sienten una inconfesable atracción por las clases bajas. Los reyes gustaban de sus enanos.

La señorita Makrina me mira. Un aforismo de Lichtenberg dice que las personas de rostros asimétricos poseen las mentes más agudas; espero que ella lo recuerde al estudiarme. Yo en cambio, ahora

La señorita Makrina
María Gainza,
Diane Arbus en texto,
2017

Me gusta pensar que mi fascinación con la gente pequeña no es solo un asunto de clase sino también una reacción antigua en la historia de la humanidad.

que la vuelvo a mirar, noto el brillo. Me doy cuenta de que todo resplandece en esa cocina, todo se refleja sobre algo o es reflejo de otra cosa. Volveré sobre este tema más adelante, cuando haya terminado de entender de qué se trata.

A mi mamá cuando era chica la llevaron a visitar una comunidad de liliputienses que había instalado su aldea en La Rural, un lugar que durante otras estaciones del año exhibía toros campeones. Cuando la llamo para pedirle detalles me dice que los liliputienses eran “un sol” y que la aldea parecía comodísima porque todo estaba hecho a medida como en una casita de muñecas. Enanos como juguetes para adultos ricos, eso ocurrió cuando las cortes desaparecieron y los hombrecitos pasaron a tener su propio show en las ferias de fenómenos.

Muchas de mis historias favoritas tienen enanos como protagonistas pero una de ellas se me aparece como el origen de todas las demás. Hace muchos años atrás, cuando Palermo era aún un barrio tranquilo, existió sobre la calle Nicaragua una discoteca que fue en sí misma una leyenda sobre enanos. Se llamó Nave Jungla y había sido creada por Sergio Aisenstein, un tipo bastante genial que anotaba religiosamente sus sueños en una libreta de almacenero. Entre sus numerosos delirios nocturnos, había registrado uno en el que un grupo

de enanos tiraba de un cerdo del tamaño de un mamut y debió haber sido una escena impresionante porque cada tanto su soñador la recordaba y se preguntaba qué hacer con ella. Aisenstein había inaugurado su discoteca hacía apenas unos días cuando en la luz acerada de una mañana se le apareció un hombrecito y le extendió una tarjeta: “Miguel Fontes, Rey de los Enanos”, se leía en letras doradas. Creyéndolo una señal, Aisenstein le contó su sueño y Fontes, que después de todo era el Rey, le dijo que lo dejara en sus manos. Esa noche una docena de enanos se agolparon frente al boliche y Aisenstein les extendió la alfombra roja. Algunos subieron al escenario, otros se instalaron detrás de la barra y a la pista se lanzaron una enana escritora de cuentos porno y un enano matemático que podía resolver logaritmos complejísimos.

A todos nos falta o a todos nos sobra algo. Estoy convencida de que la Nave Jungla me abrió la cabeza al misterio de lo humano. Me acuerdo perfecto una noche cuando acodada sobre la barra, mirando el show de la enana fisicoculturista, eterna prometedora de un streap tease que jamás realizaba, pensé: “Esa enana podría ser yo... pero también podría ser Dios”.

Me gusta pensar que mi fascinación con la gente pequeña no es solo un asunto de clase sino también una reacción antigua

en la historia de la humanidad. Los egipcios pensaban que los enanos eran mensajeros de Dios; en Grecia eran parte del culto a Dionisio y en el siglo XVII, en la corte española, el príncipe Baltasar Carlos se pasaba horas discutiendo la existencia de Dios con Sebastián de Morra, un enano que se autodefinía como omnisciente (supongo que cuando sos pequeño lo único que te queda para ganarle a los demás es el cerebro).

Esa respuesta divina que el príncipe buscaba en su enano, yo creo que Diane Arbus la encontró en la señorita Makrina y su forma de hacerla visible fue a través de la luz. Un fotógrafo del montón se hubiera parado de espaldas a la ventana dejando que la luz cayera sobre el rostro de la fotografiada. Pero Arbus hizo lo contrario y recién ahora termino de entenderlo.

Por la ventana de vidrio repartido entra una luz fuerte, blanca y en cuadrícula. Una luz muy parecida a una pintura de Mondrian. Como la paloma blanca en un cuadro renacentista, Mondrian, el más espiritual de los artistas del siglo XX, es el alma tutelar de esta cocina. Y ese espacio que a primera vista me resultó opresivo, de golpe se expande infinito.

¿Qué ocurrió exactamente? Ah, sí, por supuesto, el diagnóstico médico: soy más enana de lo que creía ser. Hasta hace apenas unas semanas iba por la vida mirando todo desde arriba y al

ver esta foto la prejujué: la creí umbria, monotemática, de fuerza centrípeta. Pero desde que mi altura es otra, mi punto de vista ha cambiado; mirándola desde unos centímetros más abajo la luz de un Mondrian preside la escena y una energía centrífuga hace estallar la cáscara de la realidad. Todas las diagonales de la foto —los barrotes de la silla, las líneas de la heladera, el borde de la mesa, el filo de los cajones, el palo del escobillón— fugan hacia la luz de la ventana como hacia un sol del que todos los rayos parten y al que todos vuelven. En esa cocina cualquier cosa puede pasar, o más bien, pasan muchas cosas en simultáneo. Una de ellas es una batalla.

En “La ronda nocturna”, el retrato de la guardia cívica pintado por Rembrandt, una enana vestida de amarillo aparece bajo una luz dorada; es la única en la pintura a quien las sombras no alcanzan. También la señorita Makrina se para bajo la luz y, escobillón en mano, mantiene al ejército de tinieblas alejado. Hay días en los que creo entender su sonrisa. Me dice: “Ya ves. Al final tu pelea es igual a la mía: el eterno progreso de lo terrenal hacia lo espiritual”.

—
María Gainza - Ciudad de Buenos Aires, Argentina

Bitácora
Recorrido
literario
por la c

as idos os iudad

Durante la intensa semana de festival, no solo hablamos de literatura, sino que también la producimos. A lo largo de estos años, 44 escritores fueron invitados a realizar una actividad particular dentro del marco del Filba y a escribir sobre ella. El resultado son las bitácoras del Filba, textos que muestran desde dos relatos la experiencia de un mismo recorrido ya sea un frustrado paseo por el Tigre, una ida al Bingo de Belgrano o una visita a la Biblioteca de Borges.

Esta es una selección de las huellas de los distintos pasados del festival en los que se mezclan las historias de todos los que han participado en él, integrando sus propias narraciones y memorias con las nuestras, para después configurar un relato compartido.



**Barba/ Herrera/
Hasbún/Ronsino/
Monge/ Garland/
Schweblin/ Romero/
Sklar/ Carvalho/
Acevedo**

En uno de los libros que he tenido ocasión de comprar en una de estas librerías de viejo de Buenos Aires, *El libro de horas* de Rilke, casi al final, y mientras lo hojeaba en la librería, me crucé con una oración terrible y emocionante a la vez:

“Oh, Señor, da a cada cual su propia muerte”.

Me acordé de pronto, como de rebote, de una nota necrológica que leí en Madrid hace un par de meses y que hizo que estuviera riéndome una semana entera:

“Ha fallecido Margarita Rodríguez.

Sus hijos, Margarita y Abilio y su esposo Abilio la lloran.

Señor, no te preguntamos por qué te la has llevado. Te damos las gracias”.

Me parecía que la oración temible, seria y emocionante con la que Rilke pide para cada uno de nosotros la muerte que nos es propia, la que nos corresponde, se mezclaba con esa nota necrológica, cómica a su pesar, que habían escrito los familiares de Margarita Rodríguez y que tal vez nuestra vida sea gloriosa e inevitablemente eso; un pensamiento sublime, pero que se tiene justo en el momento en el que el calentador de agua de la ducha se descompone y nos vemos de pronto bajo una lluvia helada, o como en aquella película de Almodóvar en la que se ve a una chica besando apasionadamente a un chico mientras piensa: “Es verdad que lo quiero, pero tengo tantas ganas de tirarme un pedo...”.

Luego, como tengo una cabeza propicia a asociaciones no muy justificadas, pensé si la muerte de aquellos libros de viejo dispuestos en tres filas por estantería era, como rezaba Rilke, una muerte propia, si estaban vivos o no lo estaban aquellos libros de saldo, si el libro que yo no vi y que tal vez me esperaba era como ese libro del poema de Borges en el que observa su biblioteca y tiene aquel pensamiento siniestro:

“Hay uno de estos libros que ya no abriré nunca más”.

Me preguntaba también si era o no una oración válida aquella de Rilke de desear para cada uno su muerte propia, y si aquellos libros de viejo, ya leídos por alguien, iban a empezar ahora que los comprábamos nosotros una segunda vida tal y como tantas personas viven una segunda vida, y hasta una tercera, y una cuarta.

El libro que compré por veinte pesos, pensé luego, ya existía cuando mi padre no existía, existía antes de los enamoramientos que han creado mi vida y la de todos los que estamos aquí y no es poco probable que siga existiendo cuando, propia o no, nos haya llegado la muerte a todos nosotros y nuestros familiares escriban una nota necrológica que haga reír a alguien que no ha nacido todavía.

Al salir de la librería me senté en un café con ese mismo libro de Rilke y lo abrí por cualquier lado, un poco inseguro, como cuando era un niño y abría un libro al azar y apuntaba con el dedo a cualquier parte de una página cualquiera para ver si, por una intervención mágica, estaba allí escrito lo que nosotros sentíamos y no sabíamos qué era. Yo quería saber el otro día una cosa que era en realidad una tontería: si debía tomarme aquello en serio o no, si los días que iba a pasear por Buenos Aires me los tenía que pasar sumergido en la densidad irresoluble de las oraciones de Rilke o si lo que tenía que hacer era comerme un asado de tira del tamaño de un niño de seis años, y pensar en Mimí, y reírme cuando trataran de imitar mi acento de gallego.

Y entonces cerré los ojos y abrí el libro de Rilke por la página 20:

“Estoy solo en el mundo y sin embargo

No lo bastante solo como para consagrar cada hora.

Soy demasiado débil en el mundo y sin embargo

No lo bastante humilde como para ser delante de ti

Como una cosa oscura e inteligente.

Quiero mi voluntad y quiero acompañarla

Sobre las vías de la acción,

Y quiero que cuando lleguen los tiempos sosegados,

Cuando las cosas se aproximen,

Estar entre aquellos que saben vivir solos.

Quiero reflejarme siempre en tu totalidad,

Jamás estar ciego o quebrantado

Y sostener tu imagen pesada e insegura.

Y quiero que mi pensamiento

Sea verdadero en tu presencia.

Quiero describirme como una imagen

Que yo vea de cerca y desde lejos

Como una palabra que comprendo,

Como un cántaro cotidiano,

Como el rostro de mi madre,

Como un barco que me transporta a través de una tormenta.

Ya lo ves, quiero demasiado:

La oscuridad de una caída sin final

Y el juego tembloroso de la luz en cada ascenso”.

Eso fue lo que leí. Haced de todo esto el uso que queráis. A mí me permitió las dos cosas sin resolver la pregunta, y al final me comí el asado y me lloré mi pequeña lágrima, las dos cosas con alegría.

—
Andrés Barba - Madrid, España, 1975

Cada vez que me paro frente a un micrófono temo que finalmente suceda alguna de esas cosas que me dan vueltas por la cabeza: se me caerán los dientes, me desvaneceré, diré algo imperdonable; esas son algunas de las formas en que creo que algún día comenzarán a salir los monstruos, romperán la caja torácica, desgarrarán la piel y le mostrarán al mundo una hilera de colmillos filosos. Por eso cuando acepto la invitación a un encuentro se mezclan el placer, la inseguridad, el arrepentimiento, la angustia.

Y he aquí que ahora llego a un festival en el cual me ofrecen lo que debo denominar oficialmente como el mejor encargo de mi vida profesional: ir al hipódromo, apostar dinero ajeno, conversar. “Casi me da vergüenza”, le digo a Vivi Tellas, “no sé si podría contarle de esta chamba a mis amigos, a la gente que tiene un sueldo y un horario y jefes que se encargan de que lo desquiten”. “Nah”, me dice ella, “uno tiene que bancársela: también eso es ser artista, y acordarse de las que hemos debido pasar antes”. Entonces hablamos de esos años en los que uno era el improductivo en ciertos círculos y escuelas, el raro, el iluso lúser que se toma muy en serio sus letritas mientras los demás se dedican a labores útiles para el progreso de la nación.

“Que no vengan a joder ahora”, intervino uno de esos monstruos que me habitan, uno particularmente campechano, “que se atasquen de satisfacción con sus tres coches y sus guardarrropas (porque, en efecto, hay gente que tiene más de tres camisas, burgueses), que les plazcan sus parqués

y sus misas de ocho, tú estás con Vivi Tellas, en la capital de un país que ha sido particularmente generoso contigo, y, por si fuera poco, gastándote el dinero de San Pablo Braun”.

En Buenos Aires con Vivi Tellas, hablando de gente que se nos ha muerto y de relaciones que hemos matado, de cómo lidiar con espíritus y fantasmas. Llevábamos tres carreras y habíamos apostado solo a caballos perdedores, pero entonces Vivi presintió que la siguiente apuesta debía ir a uno que, adecuadamente, se llamaba Kiss of Life; así lo hizo y Kiss of Life corrió como si fueran los últimos minutos de una alegoría cinematográfica y dejó atrás a los demás caballos y nosotros chocamos las manos y fotografié a Vivi borracha de éxito. Solo de éxito porque, en un intento de hacer como que no es un lugar para viciosos, en el hipódromo no se vende alcohol. Para no apretar demasiado a la fortuna en un mismo lugar, resolvimos ir al sótano con las maquinitas de apuestas.

Si en la pista los apostadores eran todos hombres que parecían estarse ganando la vida sin la venia de sus esposas, acá eran casi todas mujeres, de las más diversas edades. Una viejita pegaba la cara a la pantalla de su máquina como si esta le revelara los últimos secretos del mundo, y con una mano la prendía temblorosamente, cuál bastón. Una muchacha pegaba su pubis a la máquina, la abrazaba con las piernas, mientras echaba un poco la cabeza hacia atrás, lánguida y regia.

El sótano cantaba. Era un concierto feliz de notas electrónicas diciendo Sí, sí, sí, siempre sí: la vida es bella, las

pérdidas son transitorias, ¿ya notaste con cuántos colores lo afirmamos? Vuelve a apostar y despreocúpate, en este lugar no hay paredes, solo espejos, y detrás de ellos solo hay más luces. Soy un pequeño oasis de depravación civilizada, entrégate, insistía, olvídate de eso que estos días representa la palabra casino en el lugar del que vienes, olvídate de que también existe el horror.

Comenzamos a jugar. Perdimos. Seguimos jugando. Perdimos. Entonces nos separamos, como hacen los que buscan para abarcar más, y comenzamos a ganar. Aposté en una

sus secretos y a acariciarla mientras aguardaba su veredicto.

Minutos después había perdido todo, pero no la adrenalina.

Fui a donde estaba Vivi jugando a la ruleta y empecé a jugar en la de al lado. Me costó menos aprender por dónde transitaba la suerte, sentir el peso de los números en cada nuevo giro, ver venir al rojo, prestidigitar los nones. Al cabo de treinta o cuarenta giros, no puedo asegurar cuántos, escuché decir a Vivi: “Quiero ir a canjear”. Yo había, otra vez, ganado y perdido todo y me encontraba apenas por encima de mi apuesta inicial, pero dije que iba con ella. Sin embargo,

KISSOFLIFE YURI HERRERA, 2011

máquina en la cual había que alinear simios, bellotas, fresas, serpientes. Pero había otras combinaciones y yo no entendía mucho por qué ganaba o perdía, como me han llegado otras victorias y fracasos en la vida, inexplicablemente. Pero luego empecé a doblar apuestas, a mirar tendencias, a comunicarme con la máquina. Sí. De pronto, habiendo comenzado con 100 créditos, tenía 900. Debí haberme mirado al espejo; aunque no lo hice sé que tenía los ojos desorbitados, porque ahí fue que empecé a apostar quince líneas a cinco créditos por línea, a golpear y golpear el botón, a exigirle a la máquina que también me revelara

todavía, como con vergüenza, mientras ella se alistaba metí un par de billetes más, todos con la leyenda Éste es el bueno; cabrones, todos.

Canjeamos los vales, salimos de ahí y fuimos a tomar una copa con los viáticos otorgados por los libros y la fortuna.

La historia oficial es que perdimos todo. Así es que por favor no presten atención a mi bronceado de cama de rayos ultravioleta, y no le hagan ningún caso a un monstruo escurridizo que justo ahora se pasea entre ustedes, portando un collar de diamantes.

—
Yuri Herrera - Actopan, México, 1970

LA ISLA DESIERTA RODRIGO HASBÚN, 2012

1 El muertito entra en el café de Santa Fe y Uriarte con una misión: tiene que escribir un texto breve sobre una obra de teatro que vio hace poco, para leerla más tarde en público. Le quedan nada más un par de horas y se preocupa -siempre ha sido un escritor lento, uno de esos escritores que lo primero que hacen después de escribir una línea es borrarla para escribir otra encima, y así durante horas, sin apenas avanzar-. *Lo bueno es que estoy muerto, piensa el muertito, al menos mi excusa es buena esta vez, estoy bien muerto hace meses y la muerte es algo que todos deben respetar.*

El pensamiento lo hace sonreír y así, con una sonrisa idiota en su cara, es como lo encuentra la mesera, a la que pide un cortado y esos panes de queso que le hacen tanto recuerdo a los cuñapés de su país. El muertito se pregunta si se trata de un plagio, de un préstamo no consensuado, o si ambos países llegaron a algo parecido por cuenta propia. Seguidamente, aguijoneado por un aletargado sentido de la responsabilidad que recién ahora se ha puesto en marcha, abre su computadora y escribe una primera oración muy poco promisorio. El muertito está tentado de borrarla pero ve que ya son las cuatro de la tarde y que en verdad le queda poco tiempo, en menos de dos horas tiene que leer ese texto que todavía no existe, así que la deja ahí, quieta en medio de la pantalla.

La mesera le trae en ese momento su pedido. Afuera, mientras tanto, al otro lado del ventanal, pasan varios hombres que llevan puestas poleras de Boca Juniors. Caminan riéndose de algo, ilusionados por

el partido que van a ver. En la vereda de enfrente, sin prestarles ninguna atención, dos amigas con las minifaldas más cortas de Buenos Aires esperan en silencio un colectivo. Una de ellas manda mensajes en su teléfono, la otra fuma. *Ya deja de distraerte, se dice a sí mismo el muertito, por lo que más quieras, deja de mirar por el ventanal y ponte a escribir el bendito texto de una vez.*

2 Media hora y dos cortados después, sin haber logrado nada, el muertito prueba escribir en esa primera persona que tanto lo incomoda desde que está muerto. Respira hondo y se dice *vamos, muertito, vamos* y esto es lo que le sale:

¿Estás bien?, le pregunto a Gaby Bejerman, bajo para no distraer a los demás, y creo que se lo pregunto porque no estoy seguro si yo mismo lo estoy.

Según tengo entendido, Konex era una fábrica abandonada antes de que la rehabilitaran audazmente como Ciudad Cultural veinte años atrás. Ahora, en los viejos galpones, hacen conciertos y exposiciones y talleres y teatro. Gaby y yo estamos sentados lado a lado en una de las salas, rodeados de una oscuridad absoluta, y la puesta en escena de *La isla desierta* que sucede a nuestro alrededor es un prodigio. Aun así, más allá del entusiasmo por ese teatro invisible, me siento extrañamente vulnerable. Segundos antes me he tocado la cara, para constatar que seguía ahí, y me he tocado las manos y los brazos, y Gaby me responde que está bien, que cómo estoy yo, pero hay algo en su voz que me hace pensar que

ella también se siente rara, y que a lo mejor todos los demás igual. Y lo que pasa es quizá esto: los miembros del grupo Ojuro nos están empujando hacia ciertos límites, algo que evidencia más que nunca la distancia que nos separa de nosotros mismos. Lo impredecible y conmovedor no es que lo hagan mostrándonos lo poco que sabemos ver, sino exponiéndonos al potencial enorme de los otros sentidos. Ahora, en la oscuridad, con la ayuda de Ojuro, empiezan a despertar.

Nos han dicho que la mayoría de los actores del elenco son ciegos. Durante más de una hora, los diez producen escenarios sofisticados que se suceden sutilmente: primero una oficina de burócratas aburridos, que para combatir el tedio se cuentan historias, y después el mar y la selva y hasta un pueblo en la China, donde están ambientadas algunas de esas historias que se cuentan entre ellos para distraerse. En algún momento llueve y nos mojamos y en algún otro percibimos los olores de una calle lejana y los viajes ocurren al mismo tiempo dentro nuestro y fuera de nosotros, en esa silla en la que permanecemos tan quietos y tan maravillados. Luego, ya de vuelta en la oficina del principio, que por algunos sonidos reconocemos como si fuera nuestra propia casa, se escuchan un acordeón y un pianito y Gaby, a mi lado, con una voz dulce y perfectamente afinada, se pone a tararear la melodía. Y las luces van encendiéndose de a poco. Y a mí, devuelto a las formas y a ese espacio sorprendentemente vacío -¿cómo hicieron todo lo que hicieron?, ¿con qué?-, de pronto me dan ganas de llorar.

3

Pero los muertitos no lloran, escribe el muertito en el café de Santa Fe y Uriarte. Son las cinco y veinticinco y ya pronto deberá tomarse un taxi que lo lleve al Malba, donde se hará la lectura de las bitácoras del festival. El muertito piensa que debería reducirlo todo a una recomendación enfática: "Vayan a ver la puesta en escena de *La isla desierta* del grupo Ojuro, es una experiencia alucinante". Piensa también que quizá necesita contar lo que le sucedió tras verla, porque en ese efecto retardado es donde se entiende mejor el impacto de la obra. Después de hablar un rato con Gaby, el muertito decidió volver caminando a su hotel. En esa caminata se dio cuenta, de forma contundente, de que la obra de teatro seguía sucediendo, que la multiplicación de sensaciones y olores y sonidos seguía ahí, y que la ciudad se había vuelto un escenario más, un escenario en movimiento constante. Y esa insumisa ampliación de la realidad propició algo inquietante: atravesando Buenos Aires, recorriéndola tarde en la noche, el muertito volvió a sentirse vivo, al menos durante unos minutos.

Es un final feliz, escribe ahora en el café, justo antes de pagar la cuenta. Si la paro ahí, si no dejo que esos minutos acaben, es un final feliz, escribe. Luego, como con resignación, guarda todo en su mochila, se pone de pie y sale del café.

-
Rodrigo Hasbún - Cochabamba, Bolivia, 1981

Fantasmas

Hernán Ronsino, 2012

Asomé el cuello por la ventana del tren para impregnarme de todo lo que habla de viajes (...)
No más que seis vagones atravesando la noche, en cada uno de ellos viaja un fantasma (...)
Tristeza de trenes, negrura ancha de las máquinas en desuso que tanto tienen de vapor y sereno.
"Amanda desde siempre".
Alberto Muñoz.

Hay que decir algo, entonces, de los trenes. Decir algo que resuene. Como un traqueteo. O como un anuncio. Para entenderlo. Porque sin los trenes el barrio de Liniers no se entiende. Sin la vía que parte al medio a la ciudad. Y que partió al medio, antes, a la pampa. Esta línea oeste que fue la primera que se hundió en el desierto sobre un camino desmalezado por el Ejército Grande. Sarmiento estaba ahí, como boletínero. Escribía lo que pasaba en el Ejército Grande que avanzaba, irremediable, hacia Palermo. Ahí estaba Sarmiento acercándose a Rosas. Tantas veces lo había imaginado. En Chile. En sus escritos como viajero. Y ahora no solo estaba en la pampa -en esa extensión que era un mal- sino también estaba acechando al hombre que encarnaba el mal. Rosas, el salvaje, el que había clavado el puñal de la barbarie en la culta Buenos Aires. Ese ejército, entonces, que triunfa en Caseros liberará las fuerzas del progreso. Las vías que parten al medio a la ciudad y antes a la pampa son un símbolo de esa idea de progreso. Muchos años después Perón le pondrá el nombre del sanjuanino a la línea oeste. El Sarmiento, como se lo llama todavía, sale de Once. El nombre de la estación recuerda la revolución del 11 de septiembre de 1852, cuando Buenos Aires se levanta contra Urquiza y se separa del resto del país por diez años. El sueño de Buenos Aires se hace realidad por esos tiempos. Luego, como es evidente, ese deseo se sublima en la metáfora de la cabeza de Goliath. Por lo tanto, el 11 de septiembre no recuerda la fecha de la muerte de Sarmiento sino esa revolución. El azar en la historia, parafraseando a Cortázar, a veces, confunde muy bien las cosas.

Entonces hay que hablar de los trenes para entender la frontera que se levanta frente al Conurbano, frente a la provincia bárbara y peligrosa. Liniers es una frontera trazada por las vías del Sarmiento y la avenida General Paz.

Se trata de un límite simbólico pero, también, poderosamente trágico entre un adentro y un afuera. Esa leyenda aún se lee en algunas estaciones de la ciudad. “Trenes hacia adentro o trenes hacia afuera”. La metáfora del desierto continúa operando, ahora, entre la muralla que lleva el nombre del manco Paz, el general de la civilización y ese Conurbano oscuro, desindustrializado, violento.

Una semana después de la tragedia de Once, donde murieron 52 personas, tomé el tren en Caballito y viajé hasta Liniers. La formación era nueva. Tenía dos pisos y televisores en distintos lugares. Un poco para disimular, tal vez, la escenografía decadente que ocasionó el horror. Los televisores transmitían partidos de fútbol. Y los pocos que viajaban miraban por las ventanillas, silenciosos, tomados por un bamboleo intenso. En un momento, mientras el tren recorría los trasfondos de Flores y Floresta, descubrí en una de las pantallas la imagen de Lucas Menghini, el último de los pasajeros encontrados sin vida entre los ferros de dos vagones, dos días después del accidente. Se trataba de un clip que recordaba a Lucas y a las demás víctimas del choque. Me impresionó ver, en un televisor del tren Sarmiento, un homenaje a los que habían muerto en ese mismo tren. Un rato antes de terminar el clip aparecieron en el vagón dos tipos con unas guitarras. Se instalaron con presencia en el medio del coche, bamboleante, y al grito de “Buenas tardes” se pusieron a tocar. Empezaron a convivir, en ese instante, las últimas imágenes de la tragedia con el rasguído desalineado de una chacarera. Mucho después comencé a pensar que ahí, en esa tensión entre la tragedia y

lo festivo, se puede estar definiendo la estética que atraviesa al Sarmiento y que se desparrama, después, cuando uno descende en la frontera, en ese cruce entre el adentro y el afuera que es el barrio de Liniers. Por eso la idea del cruce está presente todo el tiempo: en los carteles, en la lengua que organiza la vida cotidiana del barrio, en el caos de la superposición. Por ejemplo: uno cruza las vías, cruza a la provincia o se cruza con una mirada filosa que mira sin ver. Siempre, en definitiva, se está cruzando un límite. La iglesia de San Cayetano es el último bastión, un refugio de ese sincretismo: las banderas de los países de América latina que rodean el interior del templo lo demuestran. Es en esa idea de cruce donde aparece resumida la vitalidad de una cultura latinoamericana, una cultura que respira en los rincones de Buenos Aires como un enigma, acechando, una y otra vez, como acecha el espectro del Conurbano a la culta Buenos Aires. Tal vez por eso, hoy, la culta Buenos Aires (indignada por la barbarie interminable que reaparece, muta y la atormenta a lo largo de la historia) resiste y se defiende de semejante inseguridad con el chirrido de sus cacerolas.

Dice Alberto Muñoz:

“Asomé el cuello por la ventana del tren para impregnarme de todo lo que habla de viajes (...) No más que seis vagones atravesando la noche, en cada uno de ellos viaja un fantasma”.

—
Hernán Ronsino - Chivilcoy, Argentina, 1975

**Tal vez por eso,
hoy, la culta Buenos
Aires (indignada
por la barbarie
interminable que
reaparece, muta y
la atormenta a lo
largo de la historia)
resiste y se defiende
de semejante
inseguridad con
el chirrido de sus
cacerolas.**

TODOS LOS FELINOS

Horas después de la visita, enojado conmigo mismo porque no logro dar vida a la imagen que deseo, enciendo mi computadora y abro Google Images. Busco alguna fotografía en la que Borges esté riendo.

El resultado que obtengo me sorprende: fotos y más fotos de una mujer que, evidentemente, no es el escritor argentino. He escrito Borgen en lugar de Borges. La torpeza de mis dedos revela la existencia

de una serie de televisión danesa que se llama de este modo. Sonrío pensando en las casualidades: hace apenas un par de horas, María Kodama nos mostró, al escritor danés Carsten Jensen (autor de la fabulosa novela *Nosotros, los ahogados*) y a mí, la biblioteca personal de su exmarido.

La segunda vez me aseguro de escribir Borges correctamente y mis ojos miran el mosaico de retratos que la red dispone.

Entonces cuento: son treinta y cinco las fotografías que aparecen antes de mostrarse una en la que el autor de "El Aleph" aparezca sonriendo. Treinta y cinco, me digo contemplando la imagen y pienso: no, no debo ser condescendiente, en esta imagen no está riendo. Como mucho, está fingiendo. Verlo fingir no me basta.

Así que cuento nuevamente: no estoy buscando cualquier risa, busco la carcajada

FELICES EMILIANO MONGE, 2013

que observé hace unas horas y que me dejó conmovido; esa carcajada infantil que no consigo revivir en mi memoria, la misma que me sacó feliz de la casa donde Borges vivió y donde Kodama, sin soltar nunca su llavero de Félix el gato ni dejar tampoco de arrastrar el pie que se luxó al pisar una coladera destapada ("Empezaron con el cobre y ahora quieren hasta el hierro", aseveró enfática), nos mostró la habitación y

la biblioteca del autor de "Funes, el memorioso". Tras mirar un número infinito de fotografías (tantas que la red convierte a Borges en un gaucho, en la tapa de un libro que no hubiera leído, en un pequeño gato blanco, en un modelo musculoso y en una portada de la revista *Gente*) acepto que lo mejor será dejar de buscar y aceptar que no volveré a contemplar aquella risa, que lo mejor será, pues, concentrarme en lo que está aún en mis manos: evocar

la habitación y la biblioteca del hombre de Babel. Cierro Google y abro este archivo de texto.

Pienso, mientras tanto, en el increíble parecido de Borges y el taxista que nos recogió tras la visita, en lo mal que dibujaba el genio argentino, en que Kodama no dejó de quejarse un solo segundo de la precaria situación en la que se encuentra su fundación y, sin tener claro por qué, en E.T., aquel extraterrestre enano, cabezón y ajaponado.

SON TREINTA Y CINCO LAS FOTOGRAFÍAS QUE APARECEN ANTES DE MOSTRARSE UNA EN LA QUE EL AUTOR DE “EL ALEPH” APAREZCA SONRIENDO. TREINTA Y CINCO, ME DIGO

Parecidos razonables, me digo y sacudiendo la cabeza vuelvo a la modesta habitación en la que Borges tantas veces se encontrara. Evoco la cama individual donde soñaba el autor de *Fervor de Buenos Aires*, una de esas camas que solo son imaginables en las celdas de los eremitas, el felino de cerámica celeste que resguardaba su descanso, los grabados de Durero, su admiradísimo Durero, compartiendo pared con sus dibujos infantiles, el primer número de la revista mural *Prisma* y el antiguo escritorio en donde aún yacen varias de sus plumas, un reloj de arena

enorme, un gato de cartón espeluznante, una colección de caracoles marinos y un paquete, aún cerrado, que debió ser envuelto hace más de medio siglo y que, cuando pregunto, Kodama asevera, enojada: “Ah... eso... el paquete... eso es otra historia... no se lo di yo”. Sobre el escritorio yacen, protegidos por un vidrio, los libros que Borges más quiso y que más veces relejó: como era de esperarse, se trata de un altar a la literatura nórdica: múltiples ediciones de Beowulf, historias de vikingos, hazañas de Eric el Rojo, mitologías de aquellas latitudes y de

sus fronteras: están los nibelungos y los cantos islandeses. Y encima de estos libros, una fotografía que me hace creer que quizá, después de todo, sea capaz de reconstruir aquella risa que me sacó impactado de la casa en que me encuentro: en la imagen, Borges y Kodama abrazan a un sacerdote pagano de Islandia, idéntico a Lev Tolstoi, cuya barba es una melena. Y Borges casi se está riendo. Tras dejar la habitación atravesamos un pequeño living y Félix el gato abre la pequeña, brutalmente desordenada, increíblemente sucia y sorprendentemente

CONTEMPLANDO LA IMAGEN Y PIENSO: NO, NO DEBO SER CONDESCENDIENTE, EN ESTA IMAGEN NO ESTÁ RIENDO. COMO MUCHO, ESTÁ FINGIENDO. VERLO FINGIR NO ME BASTA.

descuidada biblioteca personal de su exmarido (entonces es difícil escapar del lugar común: ¿qué diría el muerto si?), donde, de nuevo, queda clara su pasión por la literatura boreal (pero el lugar común cambia y se impone de golpe: ¿qué pensaría si viera esto, más bien, esa tal Borgen, esa primera primera dama de Dinamarca en cuya vida está basada la serie? ¿Sabrá ella que Borges admiraba su cultura con pasión desmedida? ¿Sabrá que los libros que él reuniera, él, que abrió las puertas de Babel, están hoy encarcelados? ¿Sabrá Borgen quién era

Borges? ¿Habría escrito mal su nombre alguna vez, al googlearse a sí misma, y se habrá asustado al encontrar el mosaico de los Borges que no rien?). Sacudo la cabeza nuevamente y dejo el extravío aparcado. Vuelvo a la pequeña biblioteca, donde relucen las demás pasiones de la mitad, aunque no exacta, de Bustos Domecq: compendios de matemáticas y ciencia, tomos y más tomos de filosofías orientales, historias naturales y generales, enciclopedias de todos los colores, anotadas por todas partes con la letra diminuta y chueca de quien se supo siempre

condenado a la ceguera, por herencia paterna. El mismo condenado que dibujó tigres desde el primero de sus días hasta la tarde en que sus pupilas no lo permitieron. Agachándome, levanto un libro de animales que yace sobre el suelo, lo hojeo, encuentro un par de leonas, una de ellas bostezando, cierro los ojos, pienso en la ceguera y, sin saber muy bien por qué, vuelvo a decirme: creo que al final podré reconstruirla, su risa.

—
Emiliano Monge - Ciudad de México, 1978

Tango vasco

Inés Garland,

2013

Yo no uso vestidos, ni tacos, ni escotes. Pero unos días después de recibir la propuesta del Filba –ir a una clase de tango con Harkaitz Cano, escritor vasco al que no conozco, y escribir una bitácora de la experiencia– decido que la noche milonguera va a ser la ocasión para hacerlo. Es hora de que experimente cómo se siente ese personaje aplastado por otros más fuertes del elenco interno. Y avanzo con mi vestido, mi escote y los tacos en una bolsa de lona. No estoy segura de que la lona sea un material tanguero, y la bolsa tiene una inscripción de un colegio alemán, pero no es cuestión de ponerse obsesiva. Con el taxista me va muy bien. Se define a sí mismo como un geminiano-veleta, y está con una de veinticinco que es tremenda, usted no sabe lo tremenda que es. Sospecho que él espera que yo le pregunte qué la hace tremenda, pero no lo hago. “Sin embargo, usted está muy bien”, dice, mirándome por el espejo retrovisor. Es un piropo muy oportuno.

Frente a la puerta de La Catedral, dudo de haber anotado bien la dirección. Fui una vez hace algunos años, pero no me acordaba de que la entrada fuera así, con el cartel de una sociedad de fomento atravesado en una escalera estrecha y paredes del blanco antipático de una oficina pública. Hay un señor detrás de una mesita de fórmica que me confirma que estoy en La Catedral. Harkaitz Cano no ha llegado. A menos que sea ese hombre parado enfrente, apoyado contra una vidriera apagada, mirando en dirección a la puerta. Pero ese hombre no parece el de las fotos. Salgo y me paro bajo una luz de la calle, para que me vea. Me considero bastante reconocible a pesar de que en las fotos de solapa tengo el pelo platinado por efecto de algún Photoshop o, puede ser, de un peluquero entusiasta, ya no recuerdo. No debe ser Cano. Me mira, pero no debe ser.

Entro otra vez y detrás de mí se abre la puerta y deja pasar a un hombre que

Apenas nos sentamos y empezamos a hablar me molesta mi escote. O, mejor dicho, le molesta mi escote a una de las jefas del elenco interno que no quiere dejarme en paz y me obliga a contarle a este hombre que acabo de conocer que yo no uso vestidos.

me pregunta si espero hace mucho. Es Cano, obviamente, al que no habría reconocido jamás, lo cual demuestra que no registré nada de las fotos. Intercambiamos saludos, subimos la escalera, pagamos la clase, nos dan un tickecito rosado y nos advierten que la clase de las nueve es a las diez. Un barcelonés con el que hablo más tarde me cuenta que el sábado anterior la clase de las nueve también fue a las diez y que el lunes la clase de las ocho fue a las ocho y media, pero que, en su experiencia, y lo dice como si me revelara algo muy reconfortante, nunca una clase fue más temprano que a la hora anunciada. Cano y yo entramos entonces, antes del barcelonés, a un espacio inmenso, con piso de madera, techos altísimos, música, algunas parejas bailando en la pista, olor a pizza, un mostrador a lo largo de un extremo con gente detrás yendo de un lado a otro. Buscamos mesa, nos sentamos. Apenas

nos sentamos y empezamos a hablar me molesta mi escote. O, mejor dicho, le molesta mi escote a una de las jefas del elenco interno que no quiere dejarme en paz y me obliga a contarle a este hombre que acabo de conocer que yo no uso vestidos. Pero a él qué le importa, dice otra. Él escucha con atención. Parece un hombre muy serio. Está vestido de joven moderno. No creo que haya decidido disfrazarse para la ocasión como yo, y tiene un pantalón bolsudo en las caderas que se vuelve chupín, botas muy puntiagudas, una camisa ¿gris? Un chaleco de lana ajustado también gris. Señala una especie de enorme bolsa de plástico rojo colgada del techo de la que salen pedazos de manguera. “¿Es un corazón o una bolsa de boxeo?”, me pregunta. Para mí es decididamente una víscera. No sé si un corazón, de ninguna manera una bolsa de boxeo, pero evaluó la posibilidad. Seguimos hablando de otras cosas y vislumbro que es un

Piden voluntarias para hacer de hombres. Me niego. Hice de hombre en todos los actos de mi colegio secundario. No me dejaron ponerme miriñaque y pollera larga jamás porque en

hombre encantador. Pero confiesa que él no baila. Su última novela se llama *Twist*, pero él no baila. En su libro el twist aparece como un guiño muy al final pero el nombre alude a los giros temporales y espaciales que tiene la novela, no al baile. No baila tango ni ninguna otra cosa. Yo bailo mucho, la música para mí es baile. Pero el tango es otra cosa. Le encuentro demasiadas pautas. Es reconcentrado, parece un poco solemne. A mí cuando escucho tango me dan ganas de caminar con actitud, pero no me siento capaz de seguir un dibujo tan elaborado, la sola idea de que en un rato vamos a estar abrazados en la pista, pecho contra pecho, tratando de hacer esos pasos complicadísimos me llena de ansiedad. Él no baila y yo soy una mujer con estropada. Por unos instantes pienso en la gente del Filba con menos cariño, y después me recuerdo a mí misma que la vida es un juego, que ya no tengo tiempo de andar por ahí con miedo al

ridículo, que esta es una ocasión como cualquier otra para zambullirme en una experiencia. En rigor a la verdad, tenemos permiso de no bailar, pero me doy cuenta de que los dos somos personas obedientes. Cano declara que está decidido a hacer el papel que corresponde (o sea que co-responde al pedido del Filba). Ya empiezo a saber que cuando dice algo así, asiente con la cabeza y hace un gesto con la boca, un gesto de probidad que no termino de saber si es profundo o cargado de humor inconsciente. Me asalta cierto temor a estar frente a un hombre muy serio hasta que él dice una frase que se convierte para mí en el ábrete sésamo de la noche. Dice: Yo a la clase le puedo aportar la solemnidad, pero no la psicomotricidad. Tal vez haya en todos los encuentros, una frase que sea la que se abre camino. Después hablaremos del amor de los japoneses por el tango, de cine, de música, de teatro, de talleres

un colegio de mujeres mi altura era una garantía de hombre de la Revolución de Mayo. No pienso hacer de hombre hoy que tengo mi vestido tan largamente codiciado.

de escritura creativa, del hecho de que siempre lo invitan a hablar sobre lenguas minoritarias. Le contaré que escribir en otra lengua despierta otros personajes (¿como los escotes?). Aparecerán coincidencias de esas que nos alegran, pero para mí, hay algo que ya sucedió. Es como si ahora sí pudiese bailar.

Es hora de la clase. Ya vimos que el profesor es una especie de Gary Oldman con pelo canoso hasta los hombros, andar arrogante, la cabeza un poco echada hacia atrás, y la profesora es una flaquita narigona con voz aguda que empieza a impartir indicaciones. Hacemos un par de ejercicios de relajación, flexionamos las rodillas, giros con la cabeza, giros con los tobillos, los hombros hacia atrás juntando los omóplatos. Nos hacen caminar en círculos. Hay superpoblación de mujeres. Soy la más alta y la mayor. Pero esta vez no tengo que conseguir pareja, Harkaitz está clavado conmigo. Camina a mi lado con una concentración conmovedora.

Todos estamos concentradísimos. Hay americanos desconcertados, gente que camina a los saltos totalmente fuera de eje y muy lejos del centro de gravedad, hay unas negras pulposas con peinados afro, un grupo de latinas bajitas con sus compañeros bajitos también. Y Harkaitz que obedece las indicaciones uno, dos, tres, al centro, al centro, afuera. Nos hacen parar enfrentados, mis manos sobre sus hombros, las suyas sobre los míos, unodostresalcentroalcentroafuera. Miro nuestros pies. Trato de relajar los hombros, voy hacia atrás, hay cada tanto un paso que tengo que hacer hacia delante siempre y cuando Harkaitz haga su parte, que es hacia atrás, obviamente. No hace su parte. Parece estarse tomando esto con gran seriedad, aunque reconoce que el próximo paso en el aprendizaje es dejar de repetirse en voz alta unodostresalcentroalcentroafuera. Yo decido no mirar más nuestros pies y mirarle la cara a él, y hay en su seriedad

Cuando dicen que armemos parejas, tengo un instante de la angustia de mi adolescencia cuando esperaba contra la pared el avance de los chicos que sacaban a bailar a mis amigas y me dejaban ahí parada sola.

algo hilarante. Realmente espero que no se ofenda, pero me río mucho. Me río porque avanza con sus pasos de garza y parece haber decidido que después de una serie indeterminada de pasos hay que dar una patada hacia delante con la pierna bien estirada y el pie en punta, un movimiento de ballet clásico más bien, que hace con la misma cara seria con que sigue las verdaderas indicaciones. En algún momento muy fugaz nos parece a los dos que conseguimos hacer algo bastante parecido a bailar. Y nos deleitamos en eso. Ahora tengo que apoyar mis manos contra su pecho y empujarlo. O sea: él tiene que tirarme el cuerpo encima desde el torso y yo tengo que empujarlo como si quisiera apartarlo de mí. A través del chaleco de lana siento el calor húmedo de su cuerpo. Pero él no empuja contra mis manos y por lo tanto yo no puedo empujarlo tampoco. No puedo ni empezar a hablar de vectores de fuerza así que sigo las indicaciones

de la maestra de voz aguda lo mejor que puedo. Y avanzamos un rato más de esta manera hasta que nos separan en dos grupos: mujeres de un lado, hombres del otro. Piden voluntarias para hacer de hombres. Me niego. Hice de hombre en todos los actos de mi colegio secundario. No me dejaron ponerme miriñaque y pollera larga jamás porque en un colegio de mujeres mi altura era una garantía de hombre de la Revolución de Mayo. No pienso hacer de hombre hoy que tengo mi vestido tan largamente codiciado. Harkaitz quedó muy apartado de mí en la fila de hombres enfrentados a nosotras. Esta parte de la clase es complicada. Tardo en coordinar esa pierna que tiene que salir hacia atrás después de un cruce de tobillos. Hay que cambiar de peso. No tengo tiempo ni de chequear qué hace mi compañero. Cuando dicen que armemos parejas, tengo un instante de la angustia de mi adolescencia cuando esperaba contra la pared el avance de los

La imaginación no tiene límites. Como Humphrey Bogart e Ingrid Bergman que siempre tendrán París, nosotros siempre tendremos la imaginación, el lugar donde los hombres se enamoran de mí vaya con tacos o en pijama, el lugar donde todo es posible.

chicos que sacaban a bailar a mis amigas y me dejaban ahí parada sola: él está lejos y hay demasiadas mujeres, no hay hombres para todas. Pero nos miramos y me hace un saludo con la mano. Somos inseparables. Iría saltibaqueando a su lado. Lo intentamos. Nadie podrá decir que no lo intentamos. Pero la suma de pautas se hace excesiva. Harkaitz propone el tango fijo: un tango que se baile solo con el torso y que deje las piernas en paz, clavadas en el piso. Probamos este tango vasco que nos sale mucho mejor que el argentino (y que el finlandés, calculo), y finalmente decidimos que ya podemos abandonar y dedicarnos a la pizza que quisimos pedir antes de la clase de las nueve que fue a las diez.

Miramos a las parejas que bailan cuando la clase se acaba y entran a bailar los habitués, y decidimos que hay algo demasiado concentrado en el tango, que salvo los bailarines eximios todo el resto parece estar tomando decisiones cruciales

a cada paso. ¿Cómo se puede bailar tomando decisiones cruciales? Harkaitz y yo coincidimos en que nos gusta mucho más el baile imaginario, que en la mente podemos ser fluidos, tangueros de pura cepa, creativos con nuestro cuerpo y los pasos, que hasta podemos bailar tangos de Piazzolla, atravesar el espacio inmenso de La Catedral bajo el techo altísimo, hacer giros, ser como peces en el agua del tango. O de cualquier baile que se nos ocurra. La imaginación no tiene límites. Como Humphrey Bogart e Ingrid Bergman que siempre tendrán París, nosotros siempre tendremos la imaginación, el lugar donde los hombres se enamoran de mí vaya con tacos o en pijama, el lugar donde todo es posible.

—
Inés Garland - Ciudad de Buenos Aires,
Argentina, 1960

Una noche en Costa Rica, Guillermo Martínez nos llevó a un casino y nos enseñó a Eduardo Berti, a Ezequiel Martínez y a mí una técnica para jugar a la ruleta sin perder nunca un peso y ganar algo una vez cada tanto. De verdad, él sabe cómo se hace. También está la anécdota familiar de Santiago de Chile, con mi vieja y mi hermana, y cómo mi hermana, borracha y sin soltar nunca la manija plateada de su maquinita de monedas pagó íntegra la hotelería del viaje. Ese es todo mi oscuro pasado con el mundo del juego. Y ahora toca con Nona, que me mira apoyada en la barra de entrada del Bingo Belgrano, animada pero confundida. Me mira a mí que soy la argentina, la que supuestamente sabe de bingos, pero yo apenas llevo unas semanas de regreso en Buenos Aires, y es la primera vez en mi vida que me animo a este otro mundo.

Esto fue ayer a las dos de la tarde. El mismo día y en el mismo Bingo, pero tres horas después, ya éramos profesionales. Es decir, bingueras. Así es como llaman a la gente como uno. Hay que respetar el orden en que se compran los cartones. Si se quiere jugar todas las rondas -y eso es lo que quiere cualquier profesional-, hay que confiar en el chico que pasa a cobrar los cartones mientras cantan los números, y dejar que cada doce minutos se cobre solo de tu pila de dinero. Si la suerte no corre cerca hay que tirar un poco de agua debajo de la mesa. Hay que dibujar pirámides de seis escalones en la contracara de las series ya descartadas. Si sacás línea, o bingo, los cartones de diez dejan más guita, pero con los de tres y los de cinco es más fácil comprar más de uno, y los que llevamos ya horas en el oficio -y todo es oficio en esta vida- podemos jugar con dos y hasta tres cartones al mismo tiempo, basándonos en códigos de líneas, puntos, cruces y círculos, que optimizan búsquedas y abren paso a la suerte como una pista de hielo. Mi marcador negro tiembla a veces sobre el cartón cuando cantan números que no tengo o no puedo encontrar. El de Nona se mueve con una naturalidad que solo puede ser nata. Hay cuatro viejas en nuestra mesa y un tipo que acaba de sumarse. No entienden que la profesionalidad binguera es una actitud, y entre cartón y cartón nos llueven consejos y didácticas anécdotas. Y entonces sucede lo que quiero contarles. Lo que quizá haya pasado ayer entre las dos y las cinco de la tarde, aunque ni Nona ni yo podamos confirmarlo fehacientemente. Primero, es solo una premonición: me miro las manos, mis manos pálidas y suaves, mis uñas rojas siempre mordidas, pero sobre todo -tengo que decirlo para que esta historia se entienda bien-: mis manos jóvenes. Las manos jóvenes de Nona, que siguen atentas los números de su

¿Y qué las trae por el bingo? Nos preguntó la primera vieja. Con Nona cruzamos miradas cómplices. Es una larga historia, dije. No te engañes, querida, dijo la vieja, siempre es una larga historia.

cartón. Algo se enciende, una alarma interna en mi cuerpo. Es algo muy sutil, está ahí para anunciar el peligro, pero a veces la confundo con otras cosas. Me estoy meando, pienso. Y un momento después estoy camino al baño. Alguien grita bingo por cincuentava vez y por cincuentava vez, tras el grito, el silencio de los bingueros se vuelve un bullicio suave e indignado. Me estoy alejando hacia el cartel de los baños. Atrás quedan las cien, ciento cincuenta mesas ocupadas, de las doscientas, doscientas cincuenta mesas del bingo. Los números luminosos, las pantallas de colores, la gran pecera de bolillas voladoras. Una flecha anuncia los baños detrás de una pequeña puerta blanca. Cuando la cierro tras de mí el ruido queda afuera y todo se vuelve blanco y pequeño. Ocho escalones llevan hasta el primer descanso. Ocho más hasta el segundo. Y todavía hay que seguir subiendo. Entonces veo el cartel. Es verde y blanco. Es muy grande. Dice: "No se suelte de la baranda, mire los escalones, cuide su cabeza". Es esto, pienso. Con esto tiene que ver mi alarma. Esto es lo peligroso. Esto es lo que augura el mal. Y ahí la veo. Se asoma ahora desde la izquierda, hacia mí, llegando ya al tercer descanso. Calculo que la vieja apenas me llega a los hombros. Está tan encorvada que la espalda casi dibuja una joroba. Lleva el pelo

teñido de rojo. Un chal dorado le envuelve los hombros atado al medio con un nudo enorme. Está aferrada a la baranda. Muy fuerte. Demasiado fuerte. Y eso es lo que me ayuda a entender. La pista es el cartel. Y de ninguna manera la vieja está aferrada a la baranda sino que es todo lo contrario. Lo que le pasa a la vieja es que no se puede soltar. No hay forma de soltarse. Está bajando las escaleras desde hace horas, entró a ese bingo hace años. Quince años, veinte años. El tipo que se unió a nuestra mesa está ahí desde los dieciocho, el bingo abrió en el noventa y seis. Cuando en la mesa le dije a una de las viejas que le envidiaba la suerte, ella tachó su tercera pirámide y dijo que lo que ella me envidiaba a mí era la edad. Tu edad, dijo, y lo dijo todavía una vez más -tu edad-. Todas las viejas que entraron antes y después que nosotras, los cientos de viejas sentadas entre los veinte tipos que hay en todo el bingo. ¿Y qué las trae por el bingo? Nos preguntó la primera vieja. Con Nona cruzamos miradas cómplices. Es una larga historia, dije. No te engañes, querida, dijo la vieja, siempre es una larga historia. Y así llegué al recuerdo del sobre. Las organizadoras del Filba diciendo "vale culpar a las organizadoras". Las instrucciones -a tal hora en la librería, de ahí se toman un taxi con la dirección del bingo-. El sobre que le dieron a Nona con los 500 pesos para gastarse en cartones. Casi descuido mi cabeza, casi miro los escalones, casi toco la baranda. Pero no. Doy un paso atrás. Pienso -casi rezando- en toda el agua que tiramos debajo de la mesa, en todas las pirámides de seis escalones que dibujamos detrás de los cartones. Doy otro paso hacia atrás, ciego, inseguro, pero sin rozar ni un momento la baranda. Y me alejo de la vieja. Corro hacia planta baja, regreso al suelo del que vengo. Afuera ya juegan otra ronda y la espalda de Nona está inclinada sobre un cartón, demasiado inclinada. Siento un cariño enorme por Nona, un amor de cuidado, de rescate. Tengo que sacarla de acá, alguien tiene que sacarnos de acá cuanto antes, pienso, mientras despacio, disimuladamente, me siento, atenta al chico de los cartones -tan joven, el único joven- que se acerca ahora con una sonrisa.

— Samanta Schweblin - Ciudad de Buenos Aires, Argentina, 1978

1 Después de las muertes de su hija en 1861 y de su marido en 1881, Sarah Winchester, la única heredera de la compañía Winchester de Armas de Repetición, desconsolada, compró un terreno en el Valle de Santa Clara, en California, y le ordenó a sus arquitectos que le construyeran una casa estilo victoriano. La casa comenzó a construirse en 1884 y dejó de construirse 38 años después, en 1922. Y digo dejó porque es una casa que no está terminada ni será terminada nunca. Dejó de construirse ese año porque Sarah Winchester murió, y con

El propósito era simple: la mansión nunca debía dejar de construirse para que los espíritus no pudieran tomarla como morada. El resultado es un afantasmado laberinto de cuartos, escaleras que no llevan a ninguna parte, ventanas interiores, puertas falsas, pasillos que terminan en paredes y paredes que no terminan nunca. Se dice que el fantasma de Sarah Winchester merodea la casa, escondiéndose de los fantasmas de los obreros que murieron construyéndola, y de los turistas que se perdieron y nunca lograron salir (no se sabe si están

MANSIONES RICARDO ROMERO, 2015

ella, supuestamente, murió la maldición. Porque Sarah Winchester creía que estaba maldita, y que las almas de todos los que habían muerto por las armas Winchester la perseguían. Por consejo de una médium de Boston, se mudó al otro lado de los Estados Unidos y comenzó la insensata tarea de construir la mansión Winchester. Los obreros trabajaban sin parar, las veinticuatro horas, y alas y más alas se fueron agregando sin plan previo. Se levantaron paredes y se tiraron paredes.

muerdos o no, ni siquiera se sabe si siguen intentando salir).

2 La Ciudad Universitaria de la Universidad de Buenos Aires, se podría pensar, es la versión inversa de la mansión Winchester. Es un proyecto que recorre todo el siglo XX, un proyecto monumental e inconcluso entre el Río de la Plata y la ciudad, en un vasto descampado donde el viento se enrosca como si efectivamente hubiera pasillos y

escaleras y muchas puertas falsas. Sobre todo eso, muchas puertas falsas. De los más de treinta edificios planificados, solo se construyeron cuatro. Y es hacia uno de ellos que nos dirigimos Ana Paula Maia, Gabriela Adamo y yo, en busca del Laboratorio de Robótica. La mañana es ventosa, es importante eso, es fría y es gris y es lluviosa. En el cielo hay aviones invisibles que sobrevuelan a baja altura, eso también es importante.

El lugar al que nos dirigimos es el Pabellón 1, donde está la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales. Está casi a la entrada, a la derecha, y es, como su nombre lo indica, el primero que se construyó. Entramos y la primera impresión se desvanece. La Ciudad Universitaria no es la versión inversa de la mansión Winchester. Es su hermana menor. O al menos eso es el Pabellón 1. Todo lo que no se construyó hacia fuera, se construyó hacia adentro. Subimos una escalera y, al terminar, nos encontramos con otra escalera que baja y nos deja casi en el lugar del que partimos. Puertas. Ventanas. Pasillos. Hay entresijos y habitaciones improvisadas por todas partes. ¿A qué fantasmas han querido espantar? Por suerte para nosotros, una alumna se decide a acompañarnos, a servirnos de guía. Volvemos a subir y a bajar escaleras. Y llegamos. Hay un intercomunicador en una puerta. Estamos por entrar. Hay que preguntar por Matías.

3 Matías es un joven de treinta años, Doctor en Computación, alto, de metro noventa por lo menos, de cara angulosa y anteojos. Nos recibe en una habitación intermedia de techo muy bajo. Su cabeza casi toca el techo. Casi,

pero no lo hace. Y él parece saberlo muy bien, porque a diferencia de la mayoría de las personas altas, que ante un espacio reducido se encorvan, se encogen, Matías permanece erguido e indiferente. ¿Eso será convivir con la exactitud? Mi primer pensamiento es ese, después tengo otros, algunos más alarmantes. Finalmente sólo me queda la pregunta: ¿por qué no se agacha, no inclina la cabeza, no se siente amenazado?

4 Ya en el interior del Laboratorio de Robótica, Ana Paula, Gabriela y yo nos damos cuenta de la fatalidad. Dentro del Laboratorio, lo más interesante, como siempre, siguen siendo las personas. Además de Matías está Facundo, más joven todavía, de veinticinco años, Doctor en Física. No hay robots por ningún lado. Ante el primer silencio, pienso en los consejos de Victoria para no hablar de más, pero no me puedo contener. Otra fatalidad. Mis chistes malos. No puedo evitar preguntar por Arturito. Los dos hombres de la Robótica me sonrían apenas. Son demasiado jóvenes, me digo, no insistas, ¿qué sabrán ellos de Johnny 5 o Terminator T-800 modelo Cyberdyne 101?

De la charla que sigue, me quedan varias cosas. Lo primero, una sensación. Un sospecha. De a poco, sigilosamente, al borde de la percepción, el lugar se fue llenando de robots. Solo que no eran antropomorfos. ¿Por qué deberían serlo? Cuando dejamos de esperar que las cosas se nos parezcan, todo se vuelve más interesante. Aparatos diminutos, formas metálicas trucas o que parecen trucas, los robots estaban ahí. Solo que ante nuestros ojos no se movían, no hablaban, no hacían ruido. Se quedaron quietos,

desconfiando de nuestras intenciones. En algún momento Facundo dijo que cuando alguno funcionaba bien, le hacían caricias de reconocimiento. Matías dijo que lo que buscaban era que “emergiera el comportamiento”. Los imagino hablándoles todos los días, con paciencia, con terquedad, esperando que algún día respondan a sus preguntas. Pienso ahora: ¿no es algo que hacemos todos, eso? ¿No esperamos, de manera más o menos confesable, que algún objeto insignificante responda alguna de nuestras preguntas más importantes?

Otra de las cosas que me quedó: en alguna parte del sur hay tres biólogos contando a dedo una población de pingüinos. El hecho de saber que hay tres personas contando miles de pingüinos inquietos en alguna playa ventosa, me reconforta. Desde ahora son como dioses tutelares para cualquier empresa absurda en la que me embarque.

5 Salimos. Esta vez encontramos el camino correcto, y eso me da un poco de pena. Me intrigan, me producen picazón los pasillos sin recorrer, las aulas vacías, las puertas entreabiertas, los ecos. Afuera la mañana sigue siendo ventosa, fría y lluviosa. Los aviones invisibles siguen sobrevolando a baja altura. Eso es importante. Son el clima y el paisaje necesario para la Ciudad Universitaria, para el Pabellón 1 de Ciencias Naturales y Exactas, para el Laboratorio de Robótica. Ya en el auto, pienso en Matías y en Facundo trabajando hasta altas horas de la noche en esa soledad. Me hubiese gustado preguntarles si creían en fantasmas. ¿Escucharán, esas noches que se quedan, los bips bips insomnes de la

¿NO ESPERAMOS, DE MANERA MÁS O MENOS CONFESABLE, QUE ALGUN OBJETO INSIGNIFICANTE RESPONDA ALGUNA DE NUESTRAS PREGUNTAS MÁS IMPORTANTES?

vieja Clementina, la primera computadora que se trajo a la Argentina a principios de los sesenta? A la pobre Clementina se la desmanteló en 1971, por falta de repuestos para su mantenimiento. La licitación por una nueva se canceló. Ya lejos de la Ciudad Universitaria, otra vez inmersos en los ruidos de la ciudad, pienso en la cantidad de mansiones Winchester que hemos construido. Barrios enteros de fábricas laberínticas, edificios para proteger una idea, un recuerdo, un deseo, un secreto, una deshonra. Lugares vastos y melancólicos en donde ni los hombres, ni los robots, ni los fantasmas podemos morar.

— Ricardo Romero - Paraná, Argentina, 1976

EL REINO DEL LUGAR COMIÚN JUAN SKLAR, 2015

Suena el despertador. Son las 8 de la mañana. Al lado mío duerme Cristal, embarazada de siete meses. Apago el despertador y me quedo en la cama. Cuchareo a Cristal y le agarro la panza. Adentro, mi hijo pateo.

Me levanto. Me visto.

-¿Vas a remar con los del Filba al Tigre hoy?

-me pregunta.

Levanto la persiana. Llueve. Abro la ventana. Hace frío.

-No creo -respondo.

Vamos en el auto, Patricio, Andrea y yo. Patricio trata de explicarle a Andrea cómo es el Tigre y qué representa en la literatura argentina. Andrea no habla español. Yo no hablo italiano, Patricio chapucea unas palabras pero no alcanza. Le propongo a Andrea hablar en inglés.

-Odio el inglés -me responde-. Además, hablo lo básico que aprendí en la universidad.

En un intento por animar la charla, le pregunto a Andrea por el concepto de hedonismo político. No conocía a Andrea, pero para la Bitácora leí algunas entrevistas. Encontré una idea que me movió la silla. "Una práctica política que termine con los deseos y los miedos para encontrar un umbral de puro placer. En la solidaridad hay puro placer".

-Andrea, ¿me contás un poco sobre el hedonismo político?

-¿Qué es eso?

-Un concepto del que vos hablás.

-No. Yo no nunca hablé de eso.

Un silencio que ni siquiera llega a ser incómodo se apodera del auto.

-Quizás me equivocó, pero en una entrevista hablaste sobre eso y...

-Ah... ya sé. Sí. Escribí un párrafo en un libro viejo, de hace varios años.

-Ah.

Vuelve el silencio. El auto sigue andando.

Llegamos al Tigre. Hace todavía más frío. Sigue lloviendo.

-No se preocupen -dice Patricio-. Remar no vamos a poder, pero quizás podemos dar una vuelta en lancha.

Se va hasta la boletería de la estación fluvial. Vuelve.

-Bueno, no hay lanchas. Hay sudestada, el río está crecido y no sale ninguna embarcación.

-¿Y qué vamos a hacer?

-Y... nada. Vamos a almorzar y después nos volvemos.

Andrea se va al baño. Me quedo con Patricio.

-Patricio, ¿exactamente de qué tengo que escribir para el Filba?

-De esto.

-¿De esto?

-Sí.

-Pero... es un garrón esto.

-Y escribí que es un garrón.

Vamos a comer. Patricio nos lleva a Villa Julia, el restaurante que funciona en lo que era la casa de veraneo del Ingeniero Maschwitz. Se esfuerza por hablar italiano, por conectar con Andrea, por incluirme a mí.

Trabajé siete años como guía turístico. Sé exactamente cómo se siente Patricio. La ingrata tarea de hacer que los

demás disfruten. Cuando tu trabajo consiste en que los demás la pasen bien, la mera abulia de un día de lluvia es un fracaso. Te pone mal y le ponés empeño. Los demás te ven sufrir y les da culpa.

-Patricio -digo.

-Sí.

-Ya fue la Bitácora. Pidámonos un vino y a la mierda.

Le cuento a Patricio que fui guía turístico, que entiendo su situación y que no se preocupe. Patricio se alegra y relaja.

Pedimos. En seguida llega el vino. Antes de que venga la comida ya me tomé un copón bien grande. La embriaguez está a kilómetros, pero ya siento el primer efecto de alivio, ese que borra la aspereza del mundo.

Brindamos. Patricio anuncia que no va a tomar porque tiene que manejar.

Sigue la charla. Patricio le habla a Andrea.

-Estuve leyendo tu libro. Muy complicado.

Andrea lo mira tratando de entender.

-Sí. Muy críptico. Lo tuve que dejar.

Lo miro a Patricio. Quizás podemos hablar de mi libro.

-Tu novela, ¿sabés qué? La perdí. Una macana.

Me sirvo vino y me termino el segundo copón. Le pregunto a Andrea si quiere que le sirvan, me dice que no.

La tercera copa va bajando. El humor en la mesa cambia. No sé cómo, pero de pronto estamos hablando de la Segunda Guerra Mundial, de la historia de la familia de Andrea, de la familia de Patricio, de la mía, del campo de concentración de Fossoli en Italia, de las Camisas Negras, de los Carabinieri, de los judíos italianos. La cosa se pone interesante. Se habla de Primo Levi, de Hannah Arendt, de campos de exterminio y escapes milagrosos. Madres sacrificándose por sus hijos, cruces de fronteras, barcos a la Argentina. La charla navega hacia el mundillo literario,

sus chismes e intrigas. Andrea cuenta algunas historias de Italia. Parece que los ambientes librescos son todos muy parecidos.

Nos reímos. La comida llega a su fin y yo estoy muy animado. Liquido la botella.

Vamos al auto y sigue la charla.

-¿Vieron? -digo-. Fue el vino lo que salvó la tarde.

Y empiezo una perorata sobre Dionisio, patrono del teatro y el vino, lubricante de las charlas y los espíritus.

-Yo tomé media copa -dice Andrea-.

-Yo al final no tomé -dice Patricio-. Tenía que manejar.

Me río. En el espejo del auto veo mi sonrisa zarzamora. El violeta en la lengua y los bordes de los dientes. Cierro la boca.

El único que estaba realmente incómodo era yo. El único que necesitó tragarse dos copitas al hilo para sobrellevar el momento, fui yo. El único que creyó que después del almuerzo todo se había arreglado, fui yo.

Se hizo silencio en el auto. Íbamos por Libertador, mano al centro.

Recordé una conversación con Cristal hace un par de días, cuando me preguntó si estaba angustiado. Le dije que no. Después me preguntó si no notaba que los viernes tomaba bastante y que el sábado a la mañana, cuando ella llegaba de la guardia, me encontraba siempre hecho mierda, con la habitación inundada de un vaho tóxico irrespirable. Que ella me esperaba para almorzar y yo dormía hasta las tres de la tarde. Le dije que no. Que no lo notaba.

Vuelven a mí todas las situaciones tensas que en los últimos meses navegué con un dedito de Johnny Doble Negro. Fue más de una y fue más de un dedo.

No soy un gran bebedor. Soy un hombrecito lleno de miedo que en dos meses va a ser padre. Preocupado porque su costumbre es defraudar a las mujeres que ama.

Pero que esta vez quiere que las cosas sean diferentes.

Quiero que cuando mi hijo crezca, vos me sigas mirando como lo hacés ahora.

¿Cómo hago para estar a la altura de mis propias expectativas? ¿Cómo hago para transformarme en el hombre que soy cuando escribo?

Dejamos a Andrea en el hotel. Patricio me lleva a mi casa. En el camino le pregunto por su familia, por cómo es ser padre. Me cuenta de ver películas con su hijo, de buscarlo por el colegio, de enseñarle a andar en bicicleta y de otras escenas iguales a todas las otras escenas de padres e hijos. Escucharlo me tranquiliza. Parece feliz.

Hace poco, un amigo, hablando de su hija de un año, me dijo. La paternidad es el reino del lugar común. Quizás tenga razón. Quizás la satisfacción sea el reino del lugar común. No quiero ser especial. Quiero ser un buen padre. Quiero que mi mujer deje de sufrir por verme desquiciado y manija o derrotado y piltrafa. Quiero que un sábado llegue de la guardia y haya olor a incienso.

Juan Sklar - Buenos Aires, Argentina, 1983

Lautaro va a la clase de danza

Bernardo Carvalho, 2016

Yo a ese tipo lo conozco. Mirale la pinta que tiene. Miralo ahí sentado adelante, con la camisa prolijita y esa onda de escritor. Mirale las zapatillas al tipo. Mirale la barba. Seguro se cree gran cosa. Ahí va a empezar a hablar. Primero tose. Seguro va a contar que viene de visitar una villa. Lo único que falta, un texto sobre una villa. ¿Qué te dije? Un demagogo. Va a contarnos sus impresiones sobre la villa. Sus impresiones personales. Seguro va a hablar de algún proyecto edificante. Clases de danza para chicos. Claro. Va a hablar de los pasillos de la villa y los va a comparar con las calles bombardeadas de Alepo, como si supiera de lo que está hablando. Qué oportunista. Va a decir que hay que escuchar los consejos de la gente con experiencia y no entrar nunca a una villa por los pasillos más parecidos a una calle bombardeada de Alepo, como si él conociera Alepo o las villas. Va a decir que las casas y los negocios del “playón” –de la “avenida principal”, el tipo habla así, que entró a la villa por la “avenida principal”– están todas enrejadas, y después va a decir que las rejas sirven para “proteger a los habitantes de sí mismos”, lógico, su conclusión va a ser que en todos lados hay enemigos, que en todos lados se roba, que nunca se va a dejar de robar. ¿Qué te dije? Un caradura. Seguro va a contar que la villa se creó en 1932 y ahí es donde un grupo de jóvenes católicos de derecha se hicieron montoneros. Va a hablar de los dentistas y de los consultorios de dentistas todos enrejados a lo largo del “playón” y del centro cultural que se armó debajo del puente, donde no debería haber nada.

Va a hablar de una clase de danza en el centro cultural debajo del puente. Va a contar que se emocionó con un chico de tres años, Lautaro, el más chiquito de todos, que llegó con la madre y con su hermanito mayor, Facundo, y estuvo todo el tiempo corriendo y bailando hasta que se hizo de noche. Es la primera vez que Lautaro va a una clase de danza. Y casi que sería capaz de decir que la alegría de Lautaro es contagiosa, pero no se anima a tanto. Hay un límite para el mal gusto. O tal vez lo que pasa es que todavía no se entusiasmó tanto con su propio discurso como para perder la capacidad de autocensura. Esperemos un poco. En los ejercicios de coordinación motriz, Lautaro está todo el tiempo activo, con ganas de participar. En los ejercicios de a dos, cuando se arman parejas de chicos al azar y uno se apoya en el otro y se agachan juntos sin caerse al piso, Lautaro es el único que queda afuera, el único que queda solo, pero al principio sin darse cuenta, sin enterarse de la soledad. Hasta que alguno de los profesores lo rescata antes de que tome conciencia. Todos lo cuidan, especialmente José. Y cuando Lautaro percibe su abandono, cuando finalmente ve que todos los demás están en grupos de dos apoyándose uno en el otro, ahí un poco que empieza a lagrimear, pero justo José ya lo está alzando y lo lleva al medio de la ronda. A upa de José, Lautaro siempre está contento.

Lautaro sigue riéndose, al lado de los otros chicos que se arrastran por el piso. Lautaro hace como que es un cocodrilo, aunque no sabe lo que es un cocodrilo. Cuando todos juegan al “pulpo”, una

variedad de mancha, Lautaro se cuela entre las piernas del hombre que tenía que esquivar, porque ese hombre es José. Lautaro imita a José cuando José hace la vertical. José es el que lleva al baño a Lautaro. José es el que lo salva a Lautaro cada vez que Lautaro se queda solo. José es el que baila con Lautaro. José es al que busca Lautaro cuando nadie quiere jugar con él. A último momento, José siempre aparece. A upa de José, Lautaro siempre está contento.

Lo único que falta ahora es que diga que la alegría de Lautaro a upa de José hizo que se le cayeran algunas lágrimas. O que de repente con la vista se trasladó del más chico al más grande del grupo, de Lautaro al nene cuyo nombre él desconoce y la verdad es que no querría inventarle uno, ese nene que ya es casi un adolescente y que se aburre con todo, pero que por educación, cuando lo miran, hace de cuenta que se divierte. Los demás saltan y giran, pero este es como si no estuviera ahí, tiene la vista en otra parte. Seguro va a decir que nunca vio una tristeza igual, y que en esa tristeza se esconde un sentimiento de rabia, una rabia que un nene como Lautaro todavía no alcanza a ver, porque mientras gira a upa de José no tiene conciencia de la situación, y una rabia que los demás tampoco perciben, porque están bailando. Cuando lo llaman para que vuelva a la ronda, el nene más grande trata de sonreír, por educación, pero es una sonrisa que le dura el tiempo justo mientras los otros lo miran. Y enseguida vuelve a ponerse detrás de todos y vuelve a lo que nadie más ve.

Ya está atribuyéndole un futuro a la nena. Seguro va a decir que la tristeza sobrevuela como un espíritu que se posa en una cara y después en otra, y que en la sala siempre hay alguien que está triste o preocupado en medio de tanta alegría.

Seguro va a hablar de las tres madres gordas sentadas en un rincón. No paran de mandar mensajes de texto, moviendo los dedos frenéticos sobre el teclado del celular, mientras sus hijos bailan. Seguro va a decir que se imagina el futuro de cada uno de los chicos en la sala, como si tuviera un don extraordinario, mientras los chicos bailan y las tres madres gordas mandan mensajes de texto. Va a hablar de una nena que se acostó en el suelo con los brazos abiertos, en señal de protesta, porque le escondieron el paquete de galletitas. Es una nena que no puede parar de comer. Y si se queda ahí acostada y con los brazos abiertos en medio de la sala, nadie va a poder seguir bailando. La nena problemática está toda despeinada, tiene la trenza deshecha. Aunque está tirada en el piso, se nota que las mangas de la campera son más largas que sus brazos. Cuando finalmente se levanta, las mangas le quedan colgando diez centímetros por debajo de las manos. Una madre consternada la mira. No es su madre. No puede hacer nada. La nena quiere comer el paquete de galletitas que le escondieron los bailarines.

Ya está atribuyéndole un futuro a la nena. Seguro va a decir que la tristeza sobrevuela como un espíritu que se posa en una cara y después en otra, y que en la sala siempre hay alguien que está triste o preocupado en medio de tanta alegría. Siempre hay alguien que está viendo lo que los demás no ven en la clase de danza debajo del puente. Es una cara por vez. Puede ser el chico más grande, una madre, o el coordinador, o hasta él mismo, que lee el texto. Seguro va a seguir diciendo lugares comunes.

Ya debe haberse entusiasmado con la lectura. Mirale la cara al tipo. Ahora está usando mis palabras. Me está sacando las palabras de la boca. Era lo que faltaba. Seguro va a decir que no vio nada en la villa, que fue todo una fantasía, una proyección. Mirá vos. Va a decir que prefiere no decir más nada, que no se siente a gusto. Caradura. Es el momento de meterme, de interrumpir esa impostura sentimental y desenmascarar a este sinvergüenza. Mejor me controlo. Van a creer que soy un resentido, que tengo una diferencia personal con el tipo, o que estoy loco. Siempre hay un loco en las lecturas. No quiero caer en ese papel. No voy a caer en su trampa. Voy a esperar a que abran las preguntas del público. Ahí va a saber lo que es bueno.

—
Bernardo Carvalho - Río de Janeiro, Brasil, 1960

A Andrea del Fuego

Era una semana de trabajo difícil, y en cuanto a mi vida personal, la niñera nueva empezaba el jueves, lo cual era mi principal motivo de estrés. Tenía que hacer pequeñas pero importantes cosas, como fotocopiar su DNI para que en el jardín la dejaran retirar a Gregorio,

anunciar su nombre, y que tiene el pelo teñido de rosa. Ese tipo de cosas son estresantes. Por eso, tomarme la mitad del miércoles para la actividad de la Bitácora del Filba representaba un trastorno. De todas maneras, no estaba mal. Iríamos con Andrea del Fuego, una escritora brasileña, a Plaza

de Mayo, que es muy cerca de mi casa, y luego, podría volver temprano a casa, donde me despediría de la buena niñera anterior, ya que ese era su último día de trabajo.

Pasé a buscar a Andrea a las tres por su hotel en la calle Humboldt, en Palermo. Nuestra misión era ir a Plaza de Mayo y, como escritoras, observar alguna manifestación social, y en

caso de que no hubiera ninguna, nos habían dicho que podíamos observar la carpa de veteranos de Malvinas. Manifestación social. Vivo a dos cuadras del Obelisco, y todo el tiempo paso manifestaciones sociales, le comenté a Andrea. Y muchas veces no sé de qué se tratan, ni qué piden ni

Los de la carpa

Inés Acevedo, 2017

quiénes son, pero eso no se lo dije. Así que no iba muy convencida. (Mientras escribo esto, tiene lugar la marcha de Santiago Maldonado, a la que sí hubiera ido, de no ser por la gripe). Andrea iba entusiasmada, me pareció, porque, como brasileña, tendría más expectativas, pensé, al menos comparar Buenos Aires con San Pablo. Antes de subir al subte,

Andrea me sacó una foto en una frutería, porque le pareció colorida. Nos había tocado un día nublado, y creo que esa frutería fue lo más colorido que vimos en el día. Quise comprar mandarinas, porque pensé que era una fruta que tal vez ella no conocía, pero costaban sesenta pesos el kilo, así que me mostré

indignada y nos fuimos con las manos vacías.

Por el camino hablamos de política, pero no había mucho para decir, Temer o Macri, a cual más neoliberal. Así que pronto pasamos a hablar de nuestros hijos, de nuestras parejas.

Yo internamente me lamenté, porque

tengo ese karma, que es estar poco empapada de los temas de política, saber solamente lo superficial.

¿No es un poco amargo ir con un extranjero y no poder darle un panorama político más completo?

Yo sabía que no tenía por qué hacerlo, no era su guía turística, pero eso no dejaba de mortificarme. Nuestros hijos no son el mundo, eso pensaba, aunque hablar de

eso me motivaba, porque me permitía entender cómo era el mundo de Andrea, que era la persona que tenía al lado. Así que para conocernos, teníamos que encontrar algo en común, ¿y qué más en común puede haber que un hijo, si ambas lo teníamos? Que su salud,

que sus gustos, que dónde estaban y con quién en ese momento... De eso hablamos. Yo estaba inquieta también por el tema de nuestros escritos, le dije a Andrea que en mi literatura no había mucha violencia, que es el tema del encuentro, y que no me imaginaba qué saldría de esto, y que cuántas páginas teníamos que escribir.

Ah, eso es lo que nosotros queremos, me dijo

ella, muy segura. Yo no estaba nada segura, y lo que más quería era relajarme, así que al llegar a Catedral le dije a Andrea que nuestro primer objetivo era conseguir una cerveza. Pero primero nos teníamos que encontrar con un fotógrafo y un camarógrafo. La catedral estaba llena de vallas

que nos hacían caernos y tambalear y tropezar en la calle de manera miserable. En determinado momento, cuando Andrea se paró a sacar una foto, la perdí de vista por completo. Luego, jugamos a las escondidas con el camarógrafo y el fotógrafo, entre las vallas.

Por el camino hablamos de política, pero no había mucho para decir, Temer o Macri, a cual más neoliberal. Así que pronto pasamos a hablar de nuestros hijos, de nuestras parejas.

Ya era claro que no había ninguna movilización social, así que nos fuimos a buscar una cerveza a un kiosco por la calle Florida. Andrea eligió una cerveza sin maíz y me invitó. En ese día frío y nublado, completamente atípico para Buenos Aires (y Andrea lo sabía), las latas de cerveza parecían heladas de verdad.

Fuimos a la carpa de veteranos, y miramos un poco de afuera sin lograr entender del todo cuál era el problema. Había cruces, un cartel con un mapa, pasacalles que referían a diferentes provincias del país. Las banderas decían TOAS. Les preguntamos

a un par (uno blanco, con pinta de taxista, el otro de piel más oscura), qué significaba eso y nos explicaron que era: Teatro de Operaciones del Atlántico Sur. Yendo al grano les pregunté qué reclamaban y nos explicaron que ellos habían actuado en el continente, no en el mar ni en las islas, y que a partir del año noventa les habían dejado de dar su pensión y les negaban sus honores,

a causa de intereses políticos que los gobiernos no estaban dispuestos a destrabar. Estaban allí hacía nueve años, y mencionaron que querían sus honores "en vida", como queriendo significar que el tiempo pasaba y se iban a terminar muriendo antes de recibir lo que les tocaba. Tener una cerveza en la mano mientras

escuchaba esto me pareció vergonzoso, así que casi no tomamos.

Luego de la charla, Andrea y yo nos sentamos en la fuente a mirarlos un rato. Escuchamos que adentro de

la carpa, que era como una casa, con algunos muebles que vimos más o menos en la oscuridad, con una mesa hecha de tablones, con algunas sillas, los hombres cantaban. Se me ocurrió que sería una canción de soldados, pero no entendí una sola palabra.

Parecía que estaban borrachos. Eso contrastaba bastante con los dos "taxistas" que tan

correctamente nos habían hablado. Todo el tiempo llegaba y se iba gente de todo tipo, algunos humildes, otros casi trajeados, algunos con vestimenta militar, uno

sin una pierna y con muletas. Se nos acercó uno con pinta de gaucho. Nos dio folletos, nos dijo que era de Formosa, que había trabajado en el puerto con piedra y arena, hasta que la

Así que para conocernos, teníamos que encontrar algo en común, ¿y qué más en común puede haber que un hijo, si ambas lo teníamos? Que su salud, que sus gustos, que dónde estaban y con quién en ese momento. Yo estaba inquieta también por el tema de nuestros escritos, le dije a Andrea que en mi literatura no había mucha violencia, que era el tema del encuentro, y que no me imaginaba qué saldría de esto.

limpieza del Riachuelo hizo que los echaran de ahí y se le terminara ese puesto de trabajo. Pero siempre se las había rebuscado, nos dijo, y que ahí, dentro de la carpa,

alguna gente lo había ayudado a buscarse otras changas, que arreglaba aires acondicionados y heladeras. Comprendí entonces que esa carpa era un lugar

de comunidad donde se

juntaban realidades diferentes. Esos que parecían taxistas seguramente eran porteños, y tendrían algún otro trabajo, mientras que ese gaucho de Formosa se las arreglaba de manera muy precaria, pero todos estaban en la misma. Le comenté esto a Andrea. Le hablé de *Los Pichiciegos*, de Fogwill. Fijate que estos tipos están hace

nueve años acá, y se hallan más contentos en esta carpa que en ningún otro lugar, más allá de que la habiten por una cuestión de injusticia. Le comenté que

había escuchado esto de que la gente que comparte con un grupo un momento crítico, como los judíos en Auschwitz, luego, cuando termina esa experiencia y se separan de ese grupo, aun cuando haya salido del horror, se siente más sola que nunca. Me parecía que *Los Pichiciegos* mostraba muy bien eso.

Al rato acompañé a Andrea al subte, compré comida para el gato y volví a casa, donde me despedí con un abrazo de la vieja niñera. Al día siguiente, justamente en el Filba, en una charla en la que tenía que participar en el Malba, llevé a mi hijo, y mientras yo conversaba, dio un paso en la escalera, se tropezó y se cortó la frente. Ver a un hijo bañado en sangre es algo que no debería sucederle a nadie.

Más tarde se me vino a la memoria un recuerdo personal. En los actos de la escuela, cuando se cantaba el himno, mi madre siempre lloraba, y yo un día le pregunté por qué. Me dijo que lloraba por los muchachos que habían muerto en la guerra.

Siempre que escucho el himno o veo la bandera, recuerdo eso.

Ese día hablé con varias personas del espantoso accidente de mi hijo, que aunque había sido un corte muy pequeño, yo me culpaba. Tendría que haberlo dejado con la abuela, pensaba. Pero

Fijate que estos tipos están hace nueve años acá, y se hallan más contentos en esta carpa que en ningún otro lugar, más allá de que la habiten por una cuestión de injusticia.

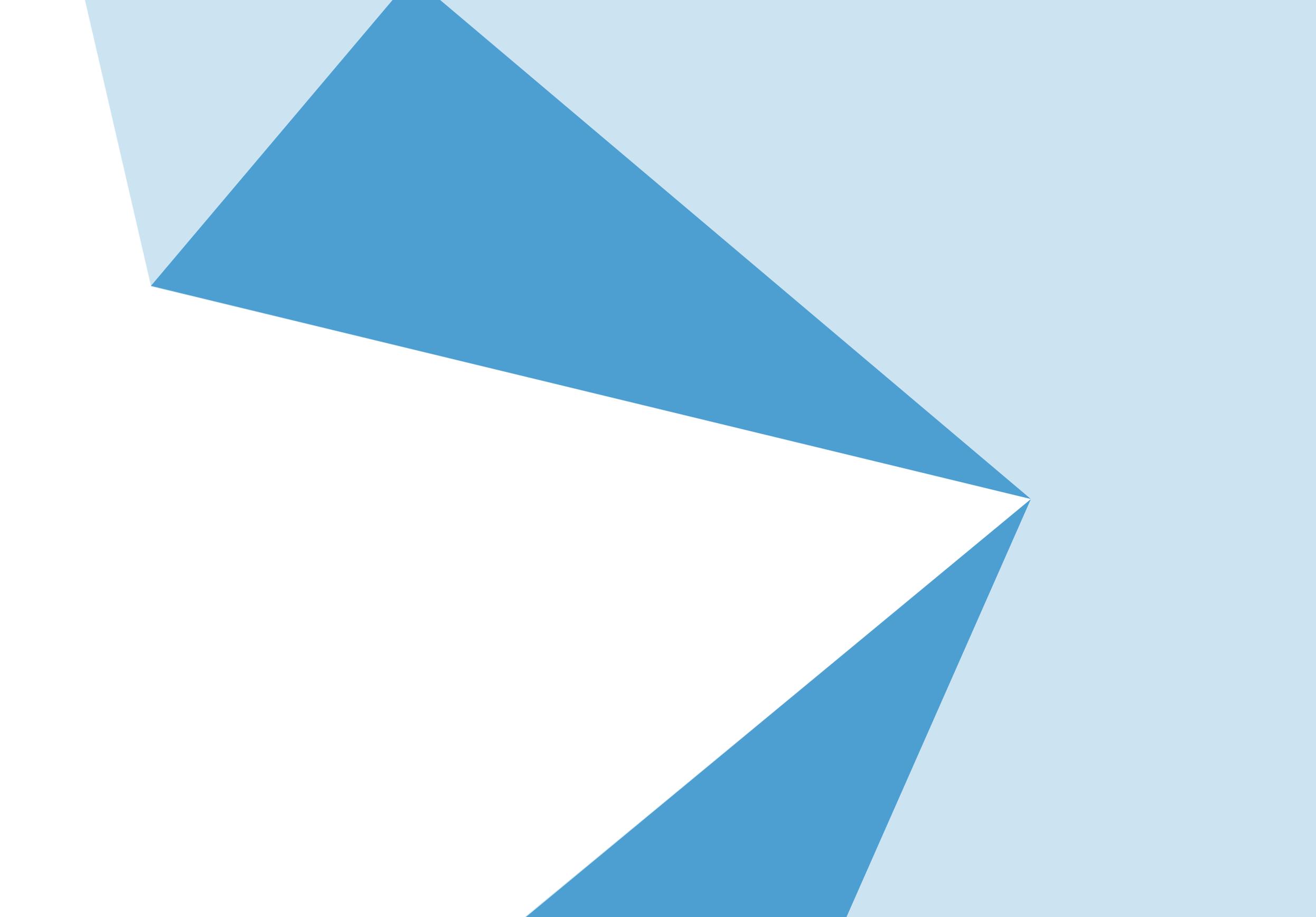
después volvía a pensar que yo, tal vez, de manera egoísta, no quería dejarlo con la abuela, porque ese día había empezado su nueva niñera, y lo quería tener cerca, distancia de rescate lo llama Samanta Schweblin. Algunos me decían: no te sientas

culpable, otros me decían, me parece que actuaste mal, otros me decían esto es un aviso, hay que tener más cuidado. Nadie me entiende, pensaba. Nadie. Solamente me entendería una mujer como yo (¿tal vez Andrea?), que tuviera un hijo como el mío, que le hubiera pasado en su

infancia lo mismo que a mí (que la dejaran sola a merced de Dios), a ella no debería contarle nada, ella entendería automáticamente, entendería de verdad sin que mediaran palabras, entonces yo pensé: ¿quién me podría entender?, ¿podría yo armar una carpa con esas mujeres, vivir con ellas por mucho más de nueve años y sentirme mejor? Pero pienso que no, que no se puede vivir en una carpa, entre otras

cosas porque si fuera así, las experiencias compartidas serían algo tan real, tan reinante, que no habría nada que contar.

— Inés Acevedo - Ciudad de Buenos Aires, Argentina, 1983



FILBA 10

En diez años todos estos autores y autoras viajaron a Buenos Aires para participar del festival. Con ellos nuestro mapa abrió fronteras.

**Leye Adenle/ Peter
Adolphsen/ José Eduardo
Aqualusa/ Daniel Alarcón/
Gabriela Alemán/ Juan
Álvarez/ Arnaldo Antunes/
Vilma Arêas/ Rae Armantrout/
Susie Asado/ Kjell Askildsen/
Marc Augé/ Mark Axelrod/ Nir
Baram/ Andrés Barba/ Alberto
Barrera Tyszka/ Maximiliano
Barrientos/ Valérie Beaudouin/
Mario Bellatin/ Claire-Louise
Bennett/ Timo Berger/
Constantino Bértolo/ Laurent
Binet/ Álvaro Bisama/**

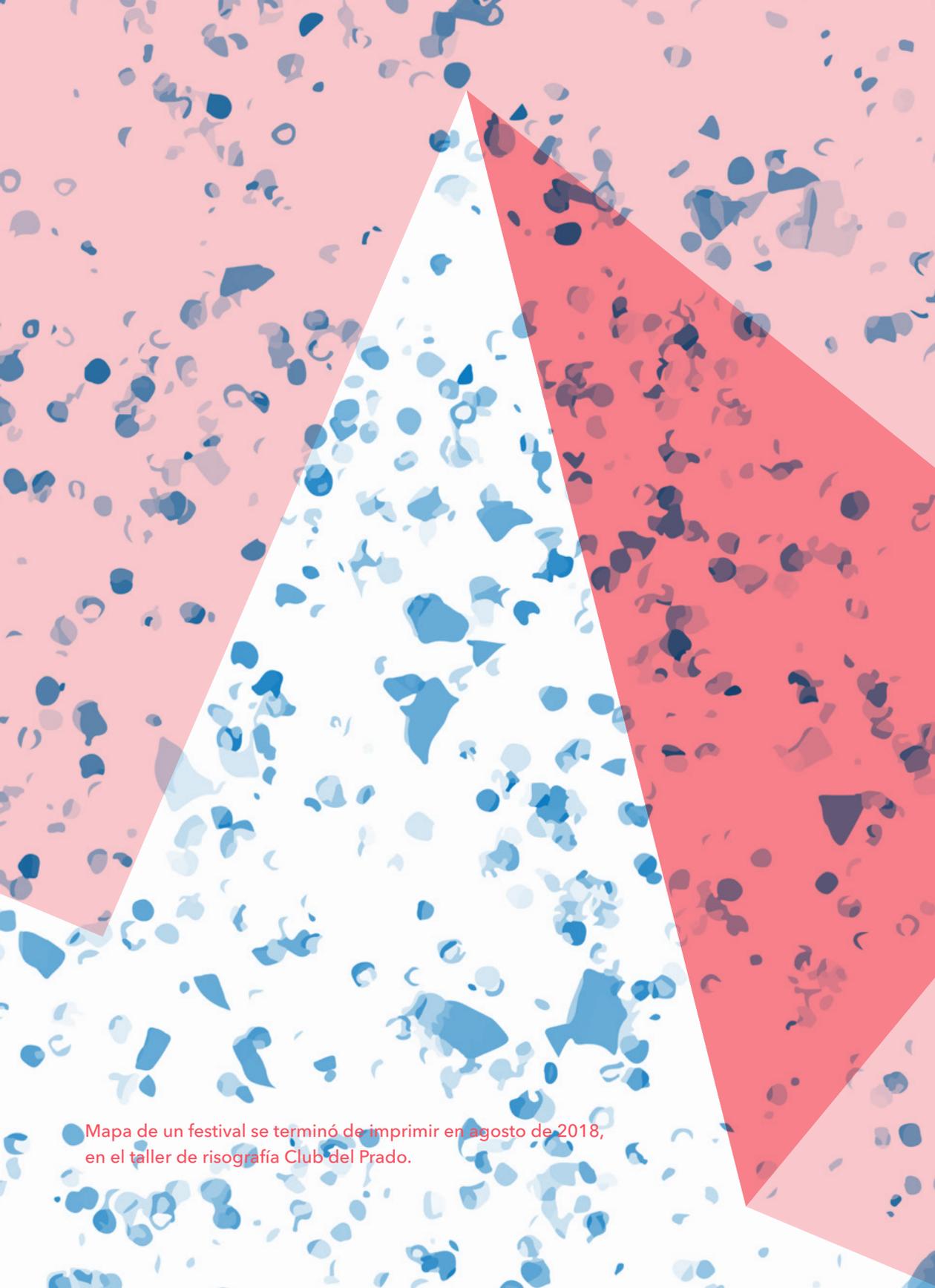
**Inés Bortagaray/ Nicolás
Buenaventura/ Martín
Buscaglia/ Andrés Burgos/
Marc Caellas/ Harkaitz
Cano/ Bernardo Carvalho/
Casagrande/ Eleanor Catton/
Andrea Cavalletti/ Ermanno
Cavazzoni/ Mercedes
Cebrián/ Luis Chaves/ Philippe
Claudel/ Teixeira Coelho/ J. M.
Coetzee/ Liliana Colanzi/ John
Connolly/ Ronaldo Correia de
Brito/ Teresa Cremisi/ Marie
Darrieussecq/ Guy Delisle/
Roberto Echavarren/ Jean
Echenoz/ Álvaro Enrigue/
Gustavo Espinosa/ Mercedes**

**Estramil/ Guillermo Fadanelli/
Nona Fernández/ Kjartan
Fløgstad/ David Foenkinos/
Carlos Fonseca/ Paul Fournel/
Andrea del Fuego/ Alberto
Fuguet/ Marcial Gala/ Daniel
Galera/ Jeremías Gamboa/
Santiago Gamboa/ Néstor
García Canclini/ Cecilia García-
Huidobro/ Horacio Castellanos
Moya/ Margarita García
Robayo/ Margo Glantz/ Belén
Gopegui/ Arnon Grunberg/
Rafael Gumucio/ Alexander
Gumz/ Richard Gwyn/ Rodrigo
Hasbún/ Milton Hatoum/ Julián
Herbert/ Elvira Hernández/**

**Yuri Herrera/ Leonardo da
Jandra/ Andrea Jeftanovic/
Carsten Jensen/ Sissel-Jo
Gazan/ Erling Jepsen/ Robert
Juan-Cantavella/ Claire
Keegan/ Chris Kraus/ Nicole
Krauss/ Mario Lavista/ Pedro
Lemebel / Tao Lin/ Elvira
Lindo/ Ercole Lissardi/ Luis
López Nieves/ Valeria Luiselli/
Ana Paula Maia/ Ignacio
Martínez de Pisón/ Tomás de
Mattos/ Daniel Mella/ Roberto
Merino/ Diane Meur/ Minae
Mizumura/ Emiliano Monge/
Fabio Morábito/ Catherine
Millet/ Guadalupe Nettel/**

**João Gilberto Noll/ Cees
Nooteboom/ Antonio Ortuño/
William Ospina/ Edmundo Paz
Soldán/ Tomasz Piatek/ David
James Poissant/ Powerpaola/
Pilar Quintana/ Guillermo
Quijas/ Tilman Rammstedt/
Joca Reiners Terron/ Simon
Reynolds/ Cynthia Rimsky/
Sergio Ernesto Ríos/ Manuel
Rivas/ Cristina Rivera Garza/
Juan Manuel Roca/ Santiago
Roncagliolo/ Rodrigo Rojas/
Evelio Rosero/ Luiz Ruffato/
Sérgio Sant'Anna/ Marta
Sanz/ Dardo Scavino/ Daniela
Seel/ Luis Sepúlveda/ Sjón/**

**Dag Solstad/ Peter Stamm/
Benjamin Stein/ Gonçalo
Tavares/ Adam Thirlwell/
Miguel Torres/ Diego Trelles
Paz/ Dani Umpi/ Cristian
Valencia/ Fernando Vallejo/
Gianni Vattimo/ Delphine de
Vigan/ Enrique Vila-Matas/
Juan Villoro/ Moreno Veloso/
Julieta Venegas/ Dimitri
Verhulst/ Ivan Vladislavic/
Irvine Welsh/ Zoë Wicomb/
Mike Wilson/ Tobias Wolff/**



Mapa de un festival se terminó de imprimir en agosto de 2018,
en el taller de risografía Club del Prado.



FILBA
FUN
DA
CION

www.filba.org.ar