

Sylvia Molloy y Mariano Siskind (eds.)

Poéticas de la distancia:
adentro y afuera de la literatura argentina

GRUPO
EDITORIAL
norma

Buenos Aires, Bogotá, Barcelona, Caracas, Guatemala,
Lima, México, Miami, Panamá, Quito, San José, San Juan,
Santiago de Chile, Santo Domingo

www.norma.com

Molloy, Sylvia

Poéticas de la distancia - 1a ed. -
Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.
184 p. ; 21x14 cm. (Virral)

ISBN 987-545-4044
L. Ensayo Argentino. I. Título
CDD A864

Índice

©2006. De los autores: Sylvia Molloy; María Negroni, Marcelo Cohen,
Diana Bellessi, Edgardo Cozarinsky, Mercedes Roffé, Alicia Borinsky,
Sergio Chejfec, Luisa Futoransky, Martín Kohan, Luisa Valenzuela,
Tamara Kamenszajn, Alan Pauls.

©2006. De esta edición:
Grupo Editorial Norma
San José 831 (C1076AAQ) Buenos Aires
República Argentina
Empresa adherida a la Cámara Argentina de Publicaciones
Diseño de tapa: Marcela Dato

Impreso en la Argentina
Printed in Argentina

Primera edición: septiembre de 2006

CC: 22372

ISBN-10: 987-545-4044

ISBN-13: 978-987-545-4040

Prohibida la reproducción total o parcial por
cualquier medio sin permiso escrito de la editorial

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Libro de edición argentina

Prólogo	9
A modo de introducción.	
<i>Bach home: un posible comienzo</i>	15
Sylvia Molloy	
Ir volver / de un adónde a un adónde	23
María Negroni	
Pequeñas batallas por la propiedad de la lengua	35
Marcelo Cohen	
La cabra vuelve al monte	57
Diana Bellessi	
Tarjeta postal	67
Edgardo Cozarinsky	
I is another: o la inasible historia del ojo	77
Mercedes Roffé	

Las fabulaciones del exilio
Alicia Borinsky

89

La pesadilla
Sergio Chefec

103

Prender de gajo
Luisa Futoransky

115

La emigración en ciernes
Martín Kohan

129

La mirada dual y el clavel del aire
Luisa Valenzuela

141

El ghetto de mi lengua
Tamara Kamenszain

157

Elogio del acento
Alan Pauls

171

Prólogo

En el verano del 2004 nos reunimos con Pablo Beltramiño, agregado cultural argentino en Nueva York, y Lila Zemborain, poeta argentina y colega en la New York University, para planear un encuentro de escritores. El punto de partida fue una forma de la ansiedad común a los que vivimos fuera del país: la aspiración de reforzar el extrañamiento estético que otorga la distancia, al tiempo que intentamos inscribir nuestra escritura y nuestra reflexión en el cuerpo deforme e imaginario de una literatura argentina de la que nos sentimos parte, aun sin poder descifrar sus contornos. ¿De qué maneras participa en esa literatura nacional el escritor desplazado, con su estética migrante? Y más específicamente, ¿en qué medida las experiencias concretas de diásporas, desplazamientos, exilios y viajes de los que se vuelve o no determinan inscripciones, autoexclusiones y estancias liminares respecto de esa formación nacional vaga e inaprensible que Alberdi llamó (hablando de los resultados de la emigración) “ese país argentino flotante”? Variaciones, en fin, de la pregunta por la existencia de una literatura nacional que se sabe imaginaria, pero cuya institucionalidad tiene un peso apreciable en la subjetividad

de los escritores que aspiran a formar parte de esa construcción fantasmática.

Esta ansiedad del que habita alguna forma del "estar afuera" tiene como correlato el desafío crítico del que partimos para la planificación de este encuentro de escritores argentinos: problematizar la presunta inmediatez entre las peripetias migratorias del escritor (digamos: las desterritorializaciones de su biografía) y el vínculo estético que sus textos establecen con el corpus de la literatura argentina. Está claro que ni la distancia física asegura la autonomía estética necesaria para producir una mirada extrañada que subvierta la regularidad de la nación, ni la presencia en el país garantiza la pertenencia cultural capaz de establecer una relación de contigüidad entre el texto y el conjunto de la literatura. Pero nuestra prevención para evitar relaciones teleológicas o de reflejo entre vida y obra no significa que no tuviéramos un interés legítimo en el modo en que experiencias concretas de la distancia (desde "afuera") o de la alienación (desde "adentro") intervienen en el proceso de creación literaria para delimitar una topografía de inclusiones y exclusiones en el campo cultural.

Con estas ideas en mente, y en función del principio de afinidades electivas, apuntamos hacia una comunidad arbitraria de escritores argentinos que residen en el país, escritores argentinos radicados en el exterior, escritores argentinos que han vivido afuera y han regresado, y por fin escritores argentinos "trashumantes" que van y vienen, alternando su residencia en varios países. Invitamos a los participantes a reflexionar sobre sus respectivas identidades y afiliaciones culturales: ¿Qué determina que uno sea un "escritor argentino"? ¿Qué ocurre con la escritura cuando se la desplaza geográficamente? ¿Cómo se tejen

las relaciones entre autor, lengua, escritura y nación? ¿Qué relación se establece entre el escritor que se queda y el que se va, y a qué públicos se dirigen uno y otro?

Todas estas preguntas fueron desbordadas por la especificidad de las diferentes experiencias estéticas y políticas del adentro y el afuera que los convocados presentaron durante las jornadas del congreso "Literatura argentina: adentro y afuera". El encuentro tuvo lugar en la New York University el 1º y 2 de diciembre de 2005, bajo el auspicio de la Dirección General de Asuntos Culturales de la cancellería argentina, el Consulado Argentino y, en la New York University, la Cátedra de Humanidades "Albert Schweitzer", el Departamento de Español y Portugués, y el Centro Juan Carlos I de España.

Durante dos días los escritores allí reunidos presentaron sus ideas, dialogaron entre sí y con el público, tratando de escaparles a los lugares comunes que el tema parecía convocar de antemano. Ese cúmulo de ideas, ansiedades y poéticas del desplazamiento le dan forma a un libro que pone en escena formas de escribir y pensar la literatura argentina desde un lugar de enunciación precario, siempre socavado por desplazamientos lingüísticos y culturales —diferentes formas de la diáspora que deben entenderse tanto en términos de cabales alejamientos geográficos del país, como en relación con la opción estética de extrañar los modos más convencionales de pensar la formación de la literatura argentina.

En sus ensayos y en los intercambios que siguieron a sus presentaciones en el auditorio del King Juan Carlos, los participantes del encuentro coincidieron en la elaboración de la experiencia traumática y liberadora de la distancia en términos de una economía literaria mediada por una ganancia trágica: la posibilidad/necesidad

de hacerse de una lengua propia—generalmente derivada de los procedimientos de la traducción que se transformaba en una práctica de supervivencia en la nueva cultura—, y la posibilidad/necesidad de construirse una “biblioteca” personal a partir de préstamos, apropiaciones e intercambios—una colección de referencias nuevas capaz de articular de manera creativa ese novedoso lenguaje propio con la tradición normativa de la cultura que supo ser propia y que ahora se percibe como algo ominoso, a la vez ajeno y familiar.

Tal vez el aspecto más atractivo de los ensayos que presentamos a continuación reside en el hecho de que la mayor parte de estos escritores articula la mentada retórica de la ganancia a través de un género definitivamente original (al menos en el campo literario argentino), constituido en un espacio indecible entre el discurso crítico y la autobiografía. En ellos, la escritura se vuelca sobre sí misma para reconstruir la narrativa de su formación y de la figura de escritor que la engendra; autobiografías críticas de las condiciones de posibilidad concretas de esa escritura extrañada que es la casa del escritor diaspórico. O si se quiere, sutiles autobiografías diferidas en las que no se cuentan las peripicias del intelectual sino, como en un juego de muñecas rusas, las instancias discursivas de su elaboración crítica. Autobiografías desplazadas que vuelven a poner en el centro de la escena, como un efímero *aftertaste*, al fantasma de la figura del autor, no ya en su función autoritaria sino como el dispositivo anfitrión y chismoso de una visita a la trastienda de una escritura históricamente determinada por sus desplazamientos transoceánicos o bartiales.

¿Hay una literatura nacional? ¿Es posible intentar definiría? Estas preguntas están presentes en todos estos ensayos como resto fecundo de una formulación imposible. Porque en el momento en que se intenta definir la condición flotante de la literatura argentina (para volver a Alberdi) se la *extraña*. Es curioso pensar que el término, con sus resonancias brechtianas, contiene un perturbador significado legal: “La pena de extrañamiento, aplicable únicamente a los extranjeros, consiste en la expulsión del territorio de la República, con prohibición de regresar a él”, reza un código civil. “Desterrar a país extranjero”, define el Diccionario de la Real Academia, enfáticamente redundante. En el encuentro de escritores argentinos que este libro actualiza se dieron los dos significados, provechosamente cruzados según la experiencia de cada uno de los participantes. La productiva alienación con respecto a “lo propio” se vio teñida por lejanías no menos productivas: el desconcierto de la ausencia, la incertidumbre de la deriva, las interpelaciones traducidas de nuevos contextos culturales. El encuentro tuvo el mérito, raro en ocasiones de este tipo, de abrir puertas en lugar de cerrarlas, de no llegar a conclusiones sino de plantear nuevas preguntas, de tratar la literatura—argentina o de donde sea—como lo que a veces se olvida que es: una sostenida reflexión sobre una letra compartida y móvil; una inconclusa irradiación en la que participamos tan sólo un momento, el momento en que asentamos un texto, el momento en que alguien nos lee.

SYLVIA MOLLOY

MARIANO SISKIND

Nueva York, agosto de 2006

A modo de introducción

Back home: un posible comienzo

Se llega a un lugar sin haber
partido de otro, sin llegar

SILVINA OCAMPO,
Inventaciones del recuerdo

No hace mucho me llamó alguien que preparaba una entrada biográfica sobre mí para un diccionario. Me pedía dos datos: uno, que le confirmara mi fecha de nacimiento; el otro, que le explicara una frase que había encontrado un par de veces en contratapas de mis libros: “Una vez por año viaja a la Argentina”. ¿Por qué motivo viajaba? quería saber. ¿Daba yo algún seminario regularmente en Buenos Aires? ¿Tenía una afiliación (fue el término que empleó) fija con alguna institución argentina? Le dije que no, que eran viajes... ¿viajes qué? Sin saber bien qué decirle dije “viajes libres”, como quien dice “tema libre” en las composiciones, queriendo decir (ya un poco molesta por la expresión poco feliz y por tener que dar razones a un desconocido) que no respondían a ninguna obligación precisa. Me puse de pésimo humor; sentía que no había respondido “bien”. Pero sobre todo me

quedé desconcertada, tratando de bajar las ideas y sentimientos que la pregunta había suscitado, nociones como libertad, obligación, y sobre todo esa afiliación que traía consigo, necesariamente, la idea de filiación.

De hecho, mi relación con la Argentina fue durante mucho tiempo trabajo de hija; aún hoy es, en cierta medida, asunto de familia. Cuando me fui por primera vez, en 1958, lo hice pensando que volvería a casa de mis padres. Iba después de todo a hacer una licenciatura en Francia. Pero cuando regresé dejé esa casa. El período que pasé en la Argentina entonces, en los años sesenta, se me aparece como mágico en el recuerdo. Tuvo la intensidad de un descubrimiento tardío y estimulante de lo que antes de irme no había sabido reconocer del todo: la práctica de la literatura, de la política, de los afectos, con opciones que serían decisivas. Y sin embargo me volví a ir en el 67, no porque me sintiera incómoda (pese a que el golpe de Onganía iniciaba un período nefasto) sino porque de algún modo ya me había marchado y, oscuramente, lo sabía. Cita Sergio Chejfec la frase de Leonardo Sciascia a la que recurre a menudo: "Quien ha cometido el error de irse, no puede cometer el error de volver". No sé si en mi caso cometí un error al volver de aquel primer viaje, pero sé que intuía una nueva partida. Esa segunda vez me fui menos convencida de que iba a volver. Acepté un puesto de tres años en Estados Unidos, y a pesar de haberme asegurado de antemano que podría renunciar al cabo de un año si la experiencia no resultaba, viajé con la mayor parte de mis libros, lo cual era casi viajar con la casa a cuestas. La mayoría eran libros franceses, lo que me valió el minucioso escrutinio de una vista de aduana, convencido de que una edición de *Triples tropiques* con un retrato de un indio tupí en la cubierta

era un libro latinoamericano subversivo. Fue la primera vez que sentí que ser otro podía volverse algo peligroso. Pero como bien dice Martín Kohan, los puestos de migración promueven el estado de distracción. Mi vista de aduana en efecto se distrajo, encantado con un pisapapeles con una mariposa tropical disecada que encontró entre mis libros. Sin más entré al país, bajo el signo del realismo mágico. Me quedé un año; luego otro; me fui quedando. El viaje dejó de ser viaje; se transformó en vida, aunque esto lo reconocería mucho después.

Tanto Marcelo Cohen como María Negroni hablan en este libro de la sensación primera de libertad que da el vivir afuera, el no sentirse responsable del "aquí" porque las verdaderas obligaciones supuestamente están "allá". Debo decir que experimenté con creces ese "lujo moral" (la expresión es de Negroni) que, salvo en circunstancias ineludibles —la protesta por la guerra de Vietnam, pongamos por caso— me permitía hacerme a un lado. Yo, argentina. La expresión cobraba una literalidad y una lógica impecables: como extranjera no me correspondía intervenir, era como estar en casa ajena. Pero insidiosamente aparecen en el "aquí" aséptico del destierro otro tipo de obligaciones, impuestas por el nuevo contexto cultural. Ser otro, en cualquier grupo que se quiere homogéneo, significa también representar a ese otro, no sólo encarnar una diferencia sino tener que explicarla, volverla aceptable. Del otro anónimo que uno aspira a ser se pasa a ocupar el lugar del *native informant* (expresión de la que no da cuenta la traducción habitual: *agente cultural*), es decir un "informante" llamado a traducir su cultura para que el otro la entienda. Sólo que, como suele pasar con las traducciones (al igual que con las encuestas antropológicas), al informante se le

pide que confirme lo que ya se cree saber. Así me encontré más de una vez intentando "explicar" la literatura argentina a quienes sólo veían realismo mágico al sur del Río Grande, o tratando de persuadir a quienes quisieran escucharme (en general muy pocos) de que Juan L. Ortiz es una voz tan rica como la de Pablo Neruda. La matiposa tropical resultaba un salvoconducto insidioso, de doble filo.

Como Mercedes Roffé me he hecho más de una vez la pregunta imposible de contestar: ¿qué y cómo hubiera escrito de haberme quedado en la Argentina? La pregunta que sobrepasa a estas dos, y que acaso sí me atreva a contestar, es más sencilla: ¿hubiera escrito? Tiendo a pensar que no, que para mí la escritura surge precisamente del desplazamiento y de la pérdida: pérdida de un punto de partida, de un lugar de origen, en suma de una casa irrecuperable. Llamo la atención cómo, en más de una ocasión, los autores de estos ensayos recorren a variantes de esa noción espacial: el techo o la carpa de Tamara Kamenszain, el pago de Martín Kohan y de Diana Bellessi. Para mí es la casa donde me crié, más o menos reinventada por el olvido y el recuerdo, vuelta matriz de relatos. En mi último viaje a la Argentina fui, como es mi costumbre, a verla. Más de una vez he fantaseado que entraba en ella, que reconocía los cuartos (me parecían más chicos de lo que recordaba), buscaba algo —un detalle trivial, una insignificancia— que desencadenara algún relato perdido y me permitiera estar de nuevo "como en mi casa". En esta ocasión se dio esa posibilidad: o más bien se dio a medias. Alguien salía de la casa y me dejó entrar. La casa, aclaro, ha sido ampliada, se han agregado cuartos donde antes había jardín. Con perversidad tan exquisita como inconsciente la persona me hizo en-

trar en esos cuartos agregados, del todo nuevos para mí, para luego —invocando una cita y el hecho de que se le hacía tarde— privarme de ver el resto de la casa, la que yo creo recordar. Detrás de una puerta cerrada adiviné la vieja cocina, pero no hubo tiempo de verla. Fue como si no hubiera entrado. Podía decir, como Diana Bellessi, que había vuelto a casa, aunque paradójicamente ya no hubiera casa. De esa visita sólo me han quedado espacios ajenos, espacios no cómodos, pero no importa. Sé que a la larga los recuerdos viejos —es decir aquellos a los que se acude con más frecuencia— se sobrepondrán a las construcciones nuevas.

Pienso que el haberme criado bilingüe, casi trilingüe, instauró muy pronto en mí, mucho antes de salir de la Argentina, esa mirada dual de que habla Luisa Valenzuela, la sensación de extrañeza, ese "no estar del todo" (la expresión es de Felisberto Hernández) que para mí se daba sobre todo en el nivel de la lengua. Ser bilingüe es hablar sabiendo que lo que se dice está siempre siendo dicho en *otro* lado, en muchos lados. Esta conciencia de la inherente rareza de toda comunicación, este saber que lo que se dice es desde siempre *ajeno*, que el hablar siempre implica insuficiencia y sobre todo doblez (siempre hay *otra* manera de decirlo), es característica de cualquier lenguaje pero, en la ansiedad de establecer contacto, lo olvidamos. Recuerdo que hace mucho, antes de mi primera salida de la Argentina, encontré en un texto de Valéry Larbaud, escritor olvidable y olvidado pero notable traductor, una frase memorable. En una lista de recomendaciones literarias anotaba Larbaud como mandato para todo escritor: "Donner un air étranger à ce qu'on écrit". El consejo me pareció brillante, porque transformaba lo que yo percibía como falla en ventaja, a

veces incómoda, pero ventaja al fin. Me daba permiso, también, de escribir “en traducción”, como Edgardo Cozarinsky su primer libro, y como lo hice yo en un primer intento de escritura en español. Narraba algo (no recuerdo bien qué) a partir de un punto de partida en inglés, una cita de Eliot traducida – “No había tigres, Julia. De eso precisamente se trataba” – que me daba el ímpetu necesario para continuar. Ya entonces sabía que sería una argentina con acento, para usar la expresión tan cetera de Alan Pauls.

A las preguntas de si pienso volver o, esa más contundente, de por qué no vuelvo, que se me hacen con cierta frecuencia, digo que elaboro ficciones personales de regreso, ficciones que incluso se transforman en novelas. Esas ficciones dependen fuertemente del lugar, tanto geográfico como psíquico, desde donde se elaboran. Allí prenden de gajo, como diría Luisa Futoransky, pero crecen de maneras diversas. No es lo mismo elaborar una “patria” fantasmática desde París (fue en caso de *En breve cárcel*¹ que elaborarla desde Nueva York, como en *El común olvido*². Lo cotidiano siempre deja su marca, también cuando se esta “añuera”: establece sus costumbres, condiciona la memoria, se entreteje con el recuerdo, permite, parafraseando a Alicia Borinsky, inventar lo familiar desconfiando de las raíces. Es así como en distintos momentos, desde distintas latitudes –y desde luego desde distintas bibliotecas– uno echa mano del país que necesita, y ese país está compuesto de recuerdos varios, de fabulaciones a partir de esos recuerdos, de lecturas que uno convoca del archivo, pero también y sobre todo

de deseos y de traumas presentes. Digo trauma porque creo que en esos momentos la necesidad de rearmar un lugar de origen es muy fuerte. Yo recuerdo (y ya lo he escrito) que en los días que siguieron al ataque a las torres gemelas me visitaban como nunca recuerdos de Buenos Aires. Hasta un perro que oía ladrar por las tardes en un departamento cercano me recordaba un perro que ladraba en la casa detrás de la nuestra en Olivos, cuando yo era chica. Desde entonces me ha quedado la memoria irremediablemente contaminada, y acepto esa contaminación. Creo que fue a partir de esa experiencia que empecé a escribir, de manera sostenida, los relatos más o menos autobiográficos de *Varia imaginación*.³ Esa es, por ahora, mi manera de volver.

SYLVIA MOLLOY

¹ La primera edición de esta novela es de 1981. (N. del E.)

² Esta novela fue publicada en 2002. (N. del E.)

³ Publicado en 2003. (N. del E.)

**Ir volver /
de un adónde a un adónde¹**

María Negroni

Maria Negroni. Si me apuraran, diría que el primer exilio (y el único) del que tengo memoria ocurrió cuando mis padres decidieron abandonar Mendoza para instalarse en Buenos Aires. Me integré a Buenos Aires como pude, me rebelé como pude. La adolescencia traje a Los Beatles y al Club del Clan, y también al deslumbramiento de la literatura. Demián y El mito de Sísifo son, tal vez, el antecedente más directo de la militancia política que emprendí en la facultad, también de los poemas que empecé a escribir. Sensación de descalabro y tendencia al descalabro: tal vez a eso podría imputarse mi fascinación por la épica. El héroe se define por haberlo perdido todo, por las pruebas que a su coraje le imponen las inclemencias de la vida, por estar extrañado de su medio y de sí mismo. Pero, a cambio, algo le es concedido: entre el desajuste y la nostalgia, entre la casa ausente y el idioma que se inventa, recibe el don de buscarse, quizá, con más intensidad que otros.

Cuando llegué por primera vez a Nueva York en 1985, traía conmigo a cuestas, en una valija mal cerrada, ocho años de dictadura y exilio interno, una familia de clase media contra la que me había rebelado, varios amigos desaparecidos y una desesperación creciente frente a lo que me parecían trabas infranqueables. Traía también, bajo el brazo, mi primer libro de poemas que acababa de publicarse en Buenos Aires y se titulaba, previsiblemente, *de tanto desolar*.

Me enamoré en el acto de Manhattan. En parte, sin duda, porque su realidad me rehuía. ¿Había llegado al centro del Imperio o a un catálogo del tercer mundo? Nueva York era, en los 80, una ciudad filosa donde convivían la escoria y los museos, el libertinaje y la mendicidad, los desamparos de la pobreza y los del lujo, lo reconocible y lo que no lo es. Una grilla nocturna que viajaba, ella misma, como si fuera un barco. Alguna vez soñé que la veía desplazarse frente a mí y me preguntaba por dónde iba a cruzarla. Sentía que sus calles pertenecían a una comunidad de seres errantes, fugaces e inseguros como yo. Una ciudad desmemoriada, hecha de zonas oscuras y fragmentos expulsados, donde el exilio, como escribí

¹ El título corresponde a un verso de Susana Thénon.

Charles Simic, dejaba de ser un infortunio para volverse una oportunidad sin par.

Aquí podría escaparme de todo lo que me había molestado hasta entonces. Podría dejar atrás los roles asignados, el peso de la tradición, la política de los clanes y sus vocabularios. Nada más interesante que el anonimato para vivir y crecer. O, más bien, para sacudirse las convenciones y códigos sociales y fundarse de nuevo. Wim Wenders dijo una vez, en una entrevista, que en Nueva York había encontrado una segunda infancia. Otro cineasta, Jonas Mekas, registró una emoción similar con su máquina de filmar recuerdos. Joseph Cornell los precedió (y acaso, por adelantado, los superó a los dos): con un sensorium hecho a la medida de su obsesión, concibió el espacio urbano como lugar de esconderse, fascinación y ensueño, es decir como un arsenal de imágenes donde ejercer el saqueo, y así multiplicar ad infinitum las representaciones del mundo y sobre todo, de sí mismo. Sus cajas inesperadas son la prueba de que, en la ciudad hormigueante, es posible perderse; es más, es posible perfeccionar el método de perderse para seguir siendo el niño o la niña que nunca dejamos de ser.

Así fueron mis primeros años aquí. Los viví con apuro, con deseos de fagocitarlo todo, como una suerte de inmigrante indocumentada de la cultura. Sabía, por lo demás, que todo eso era central para mi formación como escritora, y nada pudo distraerme.

En diez años escribí cinco libros, traduje a varios poetas, hice mi doctorado en Literatura, participé en congresos, revistas, antologías, conservé un matrimonio y crié a dos hijos. ¿De dónde venía esa sed? ¿Qué la sostenía? Por ese entonces, se habían puesto de moda las teorías sobre la postmodernidad. Todo lo inestable, margi-

nal y nómade era considerado una virtud. O lo que es igual, la idea de pertenencia nacional se había tornado un anacronismo, cuando no un indicio de provincianismo escandaloso. Yo seguía esas teorías con atención, como si hubieran sido pensadas para mí y pudieran aliviar-me de algo que no alcanzaba a captar.

Me gustaba, eso sí, jugar “desmarcada”, en especial el juego literario. Estando lejos, me ahorraba las pequeñas miserias, las glorias diminutas, la envidia y las disputas entre artistas. Sin contar mi confianza desmedida en la pérdida como estímulo para la creación. *Loss is a magical preservative*, escribió la ensayista polaca Eva Hoffman. Las cosas se borran, se anulan, se suprimen y después se reiventan, se fetichizan, se escriben. ¿No había dicho Joyce, por lo demás, que el silencio, el exilio y la astucia son las armas imprescindibles de todo buen escritor?

Mirando hacia atrás, puedo reconocer ahora en los libros que escribí por esos años, en especial *Islandia*, un uso especulativo (especular también) de la distancia como método para complejizar la mirada y reclamar, obligadamente, una pertenencia. Islandia aludía al país de la isla (la isla de Manhattan) y, al mismo tiempo, a Borges, como signo de nuestra literatura. Los islandeses no habían hecho otra cosa: también ellos se habían alejado de su país de origen (Noruega) en la confianza de que, en el extrañamiento, podrían acceder a ciertas percepciones sutiles y así ser los escribas más veraces, más tenazmente desesperados, de la tierra perdida. Demás está decir que la isla que eligieron para hacerlo coincide con la tierra de la poesía, es decir, con ese territorio ciego, absoluto, encallado en lo imaginario, donde las palabras no tienen más pasión que lo inexpressable.

Me aduené, digamos, de una libertad que nunca antes había sentido. Todo lo que fuera descentrado me atraía: los cruces de géneros, la poesía en prosa, los ensayos líricos, la calidad golpeada de cierta narrativa, lo que rebasaba las fronteras geográficas, políticas y de género. Empecé a pensar y a escribir en contrapunto y usando varias voces. Mis libros son en parte, creo, el intento de transformar las sensaciones de inquietud y malestar, por medio de la magia muchas veces penosa de la escritura, en una suerte de defensa del fracaso y una apuesta al extravío como posibilidad existencial.

Esto no resolvió mi relación con el país. Tenía pensamientos obsesivos. Me preguntaba, con más angustia que lucidez, cuáles eran los costos de vivir "afuera"; cómo afectaría mi escritura, cuánto tiempo pasaría antes de ser definitivamente excluida del corpus literario argentino, cosas así. Las conversaciones con amigos sobre el tema eran interminables. Lo que es peor, nunca llegaban a una conclusión. A veces, miraba hacia atrás y no veía nada. Me parecía haber perdido incluso, como escribí hace poco en *Arte y fuga*, el "aquí" que alguna vez hubo "allí".

La novelista Bharati Mukherjee, en su libro *Días y noches en Calcuta*, refiriéndose a tres sucesivas migraciones que experimentó en su vida, anotó: "Cada fase requería una suerte de repudio de los avatares previos; un total renacimiento". Algo parecido, quizá, había hecho yo. ¿Había usado el *inme* como solución neurótica? Sería posible que Joseph Brodsky tuviera razón? Pensaba con espanto en su ensayo "A Room and a Half": "Si alguna vez hubo algo real en mi vida—escribió el poeta ruso desde New England—fue precisamente ese nido, opresivo y sofocante, del cual había querido tan desesperadamente huir".

Las preguntas se me apliaban sin respuesta. ¿Qué se pierde y qué se gana cuando uno se va de un lugar? ¿Es posible romper con algo sin matarlo? ¿Crear sin destruir? Mi participación en la política, durante mis años de estudiante en Buenos Aires, había estado marcada por la rigidez y el dogmatismo. No me di cuenta de que, al arrancarme de cuajo de Buenos Aires, estaba repitiendo una estructura. Me zambullí en la vida neoyorquina como antes había abrazado la poesía y antes la militancia y antes había sido una alumna ejemplar. Tal vez la aversión no fuera, al fin y al cabo, sino una añoranza retorcida.

Tomé entonces una decisión drástica. En un gesto heroico y un poco teatral, levanté mi casa de NY, metí todo en *containers*, y regresé al país. En esa experiencia, que duró cinco años (del 94 al 99), no me faltó nada: me sentí sapo de otro pozo, extrañé Manhattan, logré reinsertarme en el medio local, y entendí la frase de James Baldwin cuando, en su novela *Giovanni's Room*, le hace decir al amigo de un personaje que, instalado en París, se plantea si volver o no a NY: "Mejor no vuelvas, porque si lo hacés, ya no podrás mantener la ilusión de tener una patria".

Tuve que enfrentarme todavía a algo más. Cuando circunstancias personales y familiares me llevaron a mudarme otra vez a Nueva York, la ciudad fascinante que yo había equiparado al desacato, la creatividad y el asombro inagotables, se encargó de mostrarme otro rostro, no sólo el del dolor personal, sino otro más complejo quizá, más cargado de implicancias: el de sentir, por primera vez, que la escritura no me consolaba.

You've come full circle, dicen en inglés para referirse a ese tipo de situaciones, a las que se accede rara vez, y en las que se produce una súbita comprensión de algo. Lo que

se aprende, casi siempre, coincide con la sospecha de que, si se espera lo suficiente, todo nos es dado a todos y los escenarios donde eso ocurre carecen de importancia.

Con el tiempo pude entender, incluso, otras cosas: por ejemplo, que una de las ventajas mayores de tener una experiencia en dos culturas distintas es, justamente, comprender que ninguna de las dos (y ninguna cultura, para el caso) es absoluta, y que el contraste y las diferencias son antídotos contra el autoritarismo. También, que la experiencia de vivir afuera suele empujar a algo que podríamos llamar un "lujo moral", una suerte de distanciamiento de la realidad concreta de ambos países (el que se deja atrás y el nuevo), donde resulta cómodo (y, al parecer, moralmente válido) no involucrarse, conservando el curioso privilegio de vivir o haber vivido en un lugar sin sentirse responsable de las decisiones que, en ese lugar, se toman.

Por otra parte, en la última década, con la globalización y los avances tecnológicos, se han producido cambios cuya magnitud resulta aún difícil medir. Por un lado, las ciudades se parecen cada vez más, al punto de que las experiencias de vida en uno u otro lado dan la impresión de ser intercambiables. Por el otro, está el acceso extendido e inmediato a los afectos, el conocimiento y la información que genera el internet, produciendo situaciones de cercanía que ocultan bien su calidad ilusoria. En una performance realizada hace poco en la Brooklyn Academy of Music, sin ir más lejos, el grupo SuperVision presentó una obra en la cual una joven asiática, estudiante de la New York University, se pasa las horas conectada con su abuela que ha quedado en Sri Lanka—gracias a una computadora que les permite verse—y así las dos comparten, supuestamente, la vida cotidiana:

Ir volver/ de un adonde a un adonde

una desde la inmovilidad de un país desmantelado, y la otra desde la fiebre neoyorquina, hasta que la abuela empieza a preguntarle a su nieta a qué hora va a llegar a cenar. La escena provoca una angustiante sensación de tris-teza al mezclar las ruinas del colonialismo con el vacío de la tecnología, sólo para acentuar las limitaciones de la conexión emocional entre los seres humanos hoy en día.

Llevo ahora seis años viviendo en NY. La ciudad que conocí en 1985 ha dejado de existir, del mismo modo que la que yo era entonces ha dejado de existir. Las preguntas han cambiado también. Algunas nos conciernen, principalmente, a los escritores que vivimos aquí. ¿Qué pasa con el idioma propio cuando la cultura que nos rodea se expresa en otra lengua? ¿En qué medida transitamos, sin darnos cuenta, por un proceso de aculturación? ¿Qué hacer cuando se nos cuela una frase, una palabra, en inglés? ¿Deberíamos censurar la intromisión? Incluso cuando se trata de esas expresiones idiomáticas que nos causan admiración porque provienen de la calle, y son ingeniosas como recién nacidas?

Y, al revés, ¿cómo reaccionar cuando sentimos que hablar en inglés nos limita, nos obliga a vivir en un mundo insuficiente, casi falso? Peor que eso, cuando descubrimos que el problema va mucho más allá de las palabras, porque cada cultura tiene valores a los que responde el lenguaje, un sistema de creencias que determinan la manera de sentir el placer y el dolor, de apreciar la belleza y la sexualidad, de fijar la distancia aceptable entre los cuerpos en un abrazo o en un mimo. ¿Durante cuánto tiempo la lengua nativa será el idioma en que expresamos las emociones, en que nos comunicamos con nuestros hijos, nuestros amantes, el idioma de la pena, el chusmerío y los besos de las buenas noches?

Me he formulado estas preguntas pocas veces. No porque desconozca su importancia. A lo mejor, simplemente, porque preferí guardarlas en mí, sin verbalizar, como esos semáforos que se prenden y apagan de modo intermitente, señalando un peligro posible (pero no inevitable). O bien, porque pienso que escribir, en cualquier lugar, equivale a enfrentar desafíos, y este no sería sino un desafío más, tal vez distinto, tal vez un poco más riesgoso, pero no necesariamente negativo. O, incluso, porque siempre confíe, tanto en la escritura como en la vida, en que los obstáculos, si se los exacerba, pueden volverse una ventaja. En esto, he seguido ciegamente la fórmula de Paul Celan: "Escribe, pero nunca separes el sí y el no".

Esto no implica que no tenga miedos. A veces pienso que me he vuelto una especie de arqueóloga de la lengua, que colecciono palabras y expresiones porteñas, que las atesoro cada vez que algún amigo las usa, como queriendo evitar que haya "cosas—como sintió Ana Cris-tina César cuando vivía en Londres—que han perdido su nombre y nombres que han perdido sus cosas". Y esas palabras—y también ese esfuerzo inaudito—van a parar a lo que escribo, que se vuelve una suerte de cajita de música construida con resabios de algo, acaso, inexistente.

A esto habría que agregar, tal vez, otras incomodidades. Hace poco leí en *El país que nos habla*, de Yvonne Bordelois, una queja que me llamó la atención. En él, luego de analizar algunos males que, al parecer, afectan hoy al idioma argentino (entre los que se enumeran la invasión del inglés, la afasia lingüística de los adolescentes y la basura verbal de los programas de televisión) la autora escribe: "Hay, en la cultura de hoy, un silencio—mienta y soslayamiento de lo que nos está ocurriendo

colectivamente, que asombra y aterra al mismo tiempo. Nuestros poemarios se llaman *Alaska*, *Islandia* o *Bulgaria*; no se atreven a llamarse *Atacama*, *Tilcara* o *Catamarca*".

Yo querría responder a esa queja, sin entrar a discutir las premisas estéticas que la sustentan, con una sola observación: resulta un poco perverso que el reclamo de Bordelois coincida con el del mercado editorial norteamericano—ese medio que simultáneamente nos excluye y nos proyecta sus fantasías de otredad—para el cual, salvo contadísimas excepciones, nuestra literatura es y debe limitarse a ser la expresión del folclorismo más deleznable. Digamos que los libros latinoamericanos que interesan aquí responden, por regla general, a una fórmula consabida que incluye una fuerte carga de color local, combinada, si es posible, con algo de magia, erotismo, arte culinario, y hasta retórica revolucionaria.

Cada una de las paradojas, temores y rebeldías mencionadas en este ensayo me acompañan, como telón de fondo, cada vez que me siento a escribir. Aparte de eso, tengo en mí, como diría Pessoa, todos los sueños del mundo. Entre ellos, que los caminos que toma la voz que narra o poetiza para acercarse, de la manera más eficaz posible, a lo que se le escapa son siempre, afortunadamente, impredecibles. Termino con esta confianza, desmedida sin duda, en los desafíos que vendrán.

**Pequeñas batallas
por la propiedad de la lengua**

Marcelo Cohen

Marcelo Cohen. Nací en 1951 en Buenos Aires. Padres judíos más descreídos que laicos, clase media media, amorosa y creadora de deudas y neurras. Lecturas babeantes de historietas, London, Verne. Colegio secundario: música, fútbol, amigos hijos de comunistas, luego comunistas nosotros, montos, troskos, según. Anatole France, más tarde Cortázar, más tarde Dylan Thomas, Felisberto Hernández. Años de militancia política + pseudorromanticismo literario. Periodismo. Desde fines de 1975, en Barcelona. Amigos ex-resistentes al franquismo y amigos exiliados, disidencia, criptomonástica, criptaaracacia, música, fantástico y comedia, Gogol, Kafka. Fin periodismo. Vida de traductor y free lance editorial. Manía y gusto de escribir mucho. Cuentos y novelas. Desde 1996 en Buenos Aires. Misma vida, pero en la corrosiva atmósfera argentina; más difícil el necesario desapego, más ficción, más modestia y emoción. Mi mujer, Graciela Speranza, y yo dirigimos la revista de artes y letras Otra parte.

Llegué a España en diciembre de 1975. Tenía 24 años. No me había ido de la Argentina por miedo ni en un peligro mayor que el de cualquier militante de super-ficie. Tenía una sensación de asfixia, proveniente de algo más que el ascenso de López Rega, aunque no me lo confesara, y quería viajar durante uno o dos años. Estaba lleno de Hemingway y de Blaise Cendrars. Tres meses después fue el golpe de Videla. Viví en Barcelona hasta enero de 1996. Desde luego, es una patraña que veinte años no son nada. En esos veinte años me enamoré y formé parejas que después se rompieron, aprendí tres idiomas que no conocía, gané amigos y a veces los perdí, viví en ocho barrios diferentes, leí a la mayoría de los escritores que hoy cito más a menudo y vi las películas y escuché la música que hoy prefiero; tuve empleos y subsidios de desempleo; jugué campeonatos barriales de fútbol, escribí en la prensa y participé de un ateneo de pensamiento libre; traduje más de cincuenta libros, la mitad muy buenos, y escribí doce; esas dos décadas hicieron del joven maximalista argentino de clase media judía un imprecisamente precipitado de nutrientes de otras personas, libros y acontecimientos surtidos. Llegué el 12 de diciembre de

1975. Tres semanas antes, el 20 de noviembre, había muerto Franco. No voy a exprimir la memoria para componer un extracto de todo lo que vi surgir a chorros después de que saltara el tapón de la dictadura. Hoy casi todo ese frenesí de vida cuajó en la parálisis cerebral de una sociedad de satisfacciones súbitas y malestares digeribles. Pero me acuerdo de que en el comienzo, una tarde, vi desde una ochava que una manifestación por la autonomía de Cataluña confluía con otra por la libertad de los pájaros que se vendían en las ramblas y otra más de Comisiones Obreras, y de que esa misma noche, en las ramblas, me arrastró un tropel de travesús que desfilaba entre dieters, solapados carteles de las Brigadas Rojas e impunes puestos callejeros de siete y medio. Me acuerdo de la dificultad de elegir una de las cuatro comunas urbanas donde me ofrecieron vivir una vez que quedé sin casa. Me acuerdo de que una revista cultural en la que escribía cambió de orientación cuatro veces en medio año: de la autonomía obrera a la afirmación de géneros al anarquismo surrealista a la ética foucaultiana. Me acuerdo de que cada semana se publicaban traducciones recientes de libros relegados durante años, de Dylan Thomas a Döblin, de Gérard de Nerval a Debord. Me acuerdo del erotismo que embriagaba cualquier emprendimiento editorial, cotidiano, periodístico, político o recreativo, como ir a un concierto de rock. La exaltación que me causaba este carnaval se multiplicaba por el hecho de que, por la doctrina consuetudinaria del transterrado, yo imaginaba que sólo me concernía en porción mínima. El involuntario subterfugio consistía en creer que mis compromisos verdaderos estaban en otra parte, allá, en mi país, y en lo que el horror de mi país desparchaba hacia España. Una noche me llamó por teléfono

un amigo de infancia que no veía desde hacía lo menos diez años. Estaba con la mujer en el aeropuerto; dos días antes habían matado a su hermana, militante como él de la JP, y no sabía adónde ir y no tenía la menor idea de qué era Cataluña. Me acuerdo de que se pasaron una semana sin salir del cuarto que les conseguí. También me acuerdo de una amiga que en una reunión de solidaridad con las Madres de Plaza de Mayo topó con uno de los tres tipos que se habían turnado para torturarla mientras comían ravioles. Me acuerdo de haber debatido con un amigo si, en caso de llegar a un plan de impunidad y secreto perfectos, habríamos matado a ese tipo. Llegaba gente que se había sumergido en la clandestinidad y el matrimonio casi desde la adolescencia, antes de haber conocido un poco bien la calle, y recordaba con lágrimas una Buenos Aires o una Rosario o una Córdoba que desconocía. Aparte de la rabia y el desconsuelo de la derrota había desesperación, dolor, añoranza de amparo familiar y hasta de una forma familiar de desamparo. Sensación de cercenamiento. Se deshacían parejas en retahíla, quizá porque habían sido productos de la confianza en la inminencia de la revolución. Pero todo esto la España de la transición lo absorbía en su caldo efervescente, lo metamorfoseaba. Era una situación de una ambigüedad irritante, y a veces ridícula. No duró mucho más de dos años; tres, quizás, hasta que la democracia logró institucionalizarse, España acató su papel geopolítico y empezó el lento rumbo al liberalismo concentracionario. También ese proceso lo seguí con algún desapego; pero no tanto, porque entretanto muchos habíamos reaccionado ante la derrota argentina con un contraprendizaje acelerado. El clima libertario de la España de fines de los 70 lo había favorecido: una casi

inmediata crítica de la ideología, que en mi caso comprendía no sólo el leninismo, todos los socialismos reales y la filosofía de la toma del poder, sino los apéndices locales de portenismo integrista, machismo familiaro, verticallismo militarista, violencia sexual, sentimentalismo, culto de la pasión impúdica, represión pequenoburguesa generalizada. Todo esto iba a cuajar en un programa de ampliación de la conciencia, de intento de destrucción de los paradigmas, que estuviera a la altura de un deseo de independencia imposible de soslayar. Este programa multifacético iba cuajando eslóganos fragmentarios. En la idea, por ejemplo, de que no se trataba de cambiar la realidad para poder seguir siendo como éramos, sino de cambiar nosotros para hacer posible otra realidad. O más adelante aún: en la certidumbre de que ese cambio conllevaría reconocer que uno no se pertenece, que cada vida o biografía es una forma pasajera y mudable de algo que la antecede, la posibilita y la disipa al cabo, que salimos de una corriente intemporal, indiferenciada, todas cuyas manifestaciones deberían ser objeto de trato cuidadoso.

Pero para retomar el hilo: algo después, apenas terminado el período de crítica del izquierdismo irredento, y como para rematarlo, en el bar de la esquina de mi casa yo iba a ponerme a conversar (una mañana de domingo) con un argentino que resultó ser Osvaldo Lamborghini. Quiero hacer un homenaje. Por entonces leí *La causa justa*, donde, como se sabe, un japonés que vive en la Argentina se suicida porque no puede sufrir que en vez de palabra de honor los argentinos tengan una chistografía, y me di cuenta de que la literatura aberrante de Lamborghini —como sólo quizá la de Puig— era la iluminación del carácter pornográfico de la política argentina, que a su vez era la manifestación de la mente argentina.

Él era un hombre irascible y muy incorrecto. Una mañana subió a mi casa, tocó el timbre, entró y sin pedir permiso pispeó mi máquina de escribir, donde mediaba una traducción del *Fausto* de Christopher Marlowe. "No lo vas a traducir al gallego, ¿no?", me dijo, y discutí cómo podíamos colarle a la jactanciosa industria editorial española las esquivas subversivas de una literatura periférica. Me exigió que leyera *Kafka, por una literatura menor*, el libro de Deleuze. De esa manera psicopática pero efectiva, situó las tensiones de nuestro exilio en su meollo, la lengua, de donde para mí ya no iba a moverse. Con lo que otras cuestiones se resolvieron casi de un plumazo.

En realidad yo tenía unas insistentes ganas de estallar, quizá para estar a tono con la inusitada libertad contra la cual me estaba estrellando. Habían desaparecido los más ferreos dispositivos de encauzamiento: no tenía familia, no tenía partido, no tenía carrera universitaria ni trabajo ni pareja estables y no tenía ningún proyecto fuera de la literatura. Como exiliado de escasos medios, aún indocumentado y libertario incipiente, coqueteaba con una módica amoralidad. La fantasía de estallar culminaba en una miríada de esquivas heterónimas que, supuestamente, resolverían el engorro de la personalidad en una pérdida de mí. Por desgracia, los dispositivos de encauzamiento, atrincherados en el superpé, se habían concentrado en una insidiosa defensa de la identidad argentina, y a la menor provocación me habrían acribillado con culpas. De modo que en el fondo me sometía. El sometimiento consistía en una negativa neurótica a españolizarme. Tenía mucho de campaña de salubridad. Yo quería desintegrarme, sí, pero conservando la voz. Se sabe que la Voz, con mayúscula, es el absoluto metafísico, la inabordable, inexpressable realidad de que el lenguaje

tenga lugar. Pero la voz que yo quería conservar no era ese puro querer-decir que separa la cultura de la naturaleza, sino esa voz segunda, específica y ya afinada, que si nos une a la fuente del ser es solamente, suponía yo entonces, por la vía del origen biográfico; una especie de huella digital comunitaria. De ahí al culto a las raíces, tan perjudicial para quien quiere despersonalizarse, no había más que un paso; pero yo no lo sabía. Lo único que sabía era que mi voz pugnaba contra la gravosa atmósfera del español peninsular. Gertrude Stein confesó que los muchos años de vida en el medio verbal francés le habían facilitado proteger y escuchar más íntimamente el rumor de su norteamericano natal; algo parecido decía Juan José Saer. Yo había leído *Extraterritorial*, el libro donde George Steiner analiza cómo Nabokov y Bekket crearon sus enunciaciones incomparables, desarraigadas, a partir de la fricción entre dos lenguas. Ninguno de estos problemas era mi problema, pero me ayudaron a situarlo. Yo era un extranjero en una lengua madre que no era mi lengua materna. Desde el punto de vista de la lengua madre, con su larga prosapia de integrista, su centralidad imperial y teológica resituada por el franquismo, su esclerosis pulida por la Academia y su agonía en la tecnocracia, eran los latinoamericanos los que “decían mal”; los argentinos, en especial, vosábamos y rezumábamos argentinismos, que en la industria editorial estaban malditos. Nos trataban con afable socarronería. En mí predominaba el escozor de un permanente malentendido, de vivir en una lengua que no había desarrollado una cultura de la sospecha; que, como decíamos, “no tenía inconsciente”. Los españoles practicaban el refrán como si sólo pudiera significar una cosa, esa que el refrán decía. Confundían el pretérito perfecto con el

pretérito indefinido —decían “El año pasado he estado en Londres” — y no distinguían el objeto directo del indirecto; se creían llanos pero pensaban sin precisión. Crucificaban lo que habrían podido ser delicadas gamas de sentimientos en sentencias garbosas pero pétreas. Los españoles y yo decíamos cosas muy diferentes con casi las mismas palabras. En vez de examinar estos malentendidos por las dos puntas, yo los canalizaba en recelo, y al cabo en desdén. Era lo que me aconsejaba el superyo de exiliado, que por entonces había impuesto una idea del Exilio a cualquier posibilidad de abrirme a la vivencia, o mejor a la sensación. Ya se sabe que las ideas funcionan como cercos. La más extendida de las ideas de Exilio se nutre y es origen de la obsesión de volver al país, con la condición nacional lo más intacta posible, como fin rector de todo movimiento (en este sentido suplanta muy bien a la de Revolución) y método para recuperarse a uno mismo. La tensión de ese propósito imbuje todo, el presente, los vínculos de afecto, la percepción, la imaginación y la formación de formas, y como relato personal dominante, que prescribe desarrollos y finales pertinentes, induce un extrañamiento de lo real que en nada beneficia el entendimiento; un extrañamiento espurio, esclavo de la comparación constante. Había, desde luego, una carga de rebeldía política en mi exasperación. El español ambiental me alejaba de mi cultura, cuya lengua era una de las herramientas de su posible emancipación; me mancillaba, me opacaba la voz, me anulaba como vehículo de una particularidad. Como se ve, yo estaba inmerso en una lucha por la propiedad de la lengua, y en los dos sentidos de la palabra propiedad. No sólo se trataba de dirimir a quién pertenecía esa lengua sino quién la usaba mejor. Inevitablemente estaba repitiendo el rencor

de Sarmiento ("los españoles traducen poco, mal y no saben elegir") y los sarcasmos de Borges para con el doctor Américo Castro. La disputa era acre, diaria, avinagrante, más trabajosa que el deber de cultivar la memoria de un ambiente patrio, y las insignias de un pasado, para que el relato que dictaba la idea del exilio no se rompiera en simples episodios sin filiación. Yo me sentía en poder, no de un imperio, sino de sus detritos, adobados por el periodismo, los doblajes de películas, los anacolutos de los políticos, los eslóganes publicitarios y la creciente, deprimente, tendencia de los grandes consorcios editoriales a reformar las traducciones o "plancharlas" —atenuando relieves estilísticos, reduciendo y segmentando las frases con más de una subordinada— para facilitar el acceso de los consumidores al libro. Tantos motivos de querrela me provocaron un paroxismo de soberbia rioplatense; por que como escritor siempre podía guarecerme en el rumor interior, pero es que además yo ya trabajaba de traductor. La tensión entre los deberes del exiliado para con su verbo raigal y la obligación de traducir para el idioma de la península habría podido ser muy provechosa, como fue al cabo, si yo no me lo hubiese tomado como una situación de guerra fría. A los enojosos plurales de segunda persona y los diferentes nombres de las mismas cosas no me costaba adecuarme, porque en el trato cotidiano ya era de hecho medio español. Pero estaban, sobre todo, las maneras de ordenar la oración, la cadencia del interrogativo y varios elementos más que señalaban una diferencia capital, angustiosa, en la dicción, la entonación y la prosodia, es decir en el temperamento de la lengua. En esa diferencia me solazaba.

Me dediqué al contrabando y la insurgencia lingüística menuda. Pensaba que si practicaba injertos, desvíos,

erupciones en el lenguaje que se me imponía, quizá produjera islotes de realidad anómala, viviendas frágiles cuyos usuarios se librarán de la condición ya fatal de consumidores, que era el nuevo estatuto general de los oprimidos y algo de lo que Latinoamérica aún podía librarse. Insistía en el pretérito indefinido, evitaba rigurosamente el leísmo, los personajes de mis traducciones exclamaban ¡*Flor de mental!*, como mi abuela y no ¡*Mendado embustel!*, como mi tabaquera española, y en vez de *Vale* ponía *De acuerdo*. Paraba obsesivamente la oreja en busca de la expresión coloquial más rara y más cercana a las "nuestras" que las editoriales pudieran tolerar —*camelo*, por ejemplo, o *bochinche*— y atesoraba términos del Siglo de Oro cuya existencia el barnizado español actual ignoraba pero que habían sobrevivido en la ductilidad de nuestro sudaca: *irse al mazo*, *sacar el pellejo*. ¿Hay que decir que me prohibía el verbo *coger*? Este mejunje, que daba a mis traducciones una textura notablemente caprichosa, no produjo grandes reacciones salvo en los correctores de estilo. Algunas editoriales seguían llamándome, otras me echaron discretamente y terminé trabajando más que nada para empresas independientes: Minoitauró, Anagrama, Muchnik. El proceso de sellarme la voz íntima, como los cocineros sellan un pedazo de lomo antes de ponerlo al horno para que no pierda jugos, fue más concienzudo. La genealogía de la enunciación rioplatense a la que me adosé empezaba con los cieltos patrióticos, seguía con la gauchesca y llegaba hasta las letras de rock más vecinas al tango después de haber pasado por el general Paz, Mansilla, Sarmiento, Borges, Marechal, Di Benedetto, Onetti, Felisberto Hernández, Walsh, Haroldo Conti y las traducciones argentinas de literatura norteamericana, que en realidad habían sido mi lectura básica

de juventud, todo sazonado con imprescindibles pizzas pansudacas de Martí, Vallejo, Nicanor Parra y Roque Dalton. La guinda la ponía una asimilación de Siglo de Oro y un surtido de procedimientos internacionales de Vanguardia. La meta era una emisión elegante, hogareña y zumbona, pero amiga de la finta y la treta, por consiente de que la lengua es un problema, más aún, de que el lenguaje es un desgarramiento, la pérdida del hecho que pretende capturar, un modo de alumbrar que anula; fórmulas estas que, en mi caso, también encubrían lugares comunes. De modo que la inquina se me concentró en el español literario estándar de aquel momento que, en pos de una narrativa de pura historia, y del equilibrio de la forma, las reseñas periodísticas del momento encomiaban como "lenguaje fluido". ¡El equilibrio de la forma! Esa gente no había leído a Gombrowicz. El elogio del lenguaje fluido era mi bestia negra, y la campaña por la higiene de mi lengua natural cuajó en una rabieta contra la lengua contaminante: un larguísimo artículo en dos partes bajo el título de *Algunas cuestiones sobre la propiedad del idioma*. Para que se entienda, voy a reproducir el comienzo:

Me contaron que hace treinta años, cuando Buenos Aires era una ciudad afortunada e inconsciente, el oficio de ablandador de zapatos no era tan ignoto como para no procurarle un buen pasar al que lo hacía a conciencia. El ablandador de zapatos se desempeñaba en su casa, que a falta de la alfombra necesaria tenía el suelo bien cubierto de papel de diario; el cliente llevaba el par arisco, nuevo por lo general, y decía: "Vea, el derecho me aprieta en el dedo chico; el izquierdo me lastima el talón; etcétera". Más dúctil y especializado que la horma del remendón, el

ablandador usaba los zapatos las horas necesarias y los devolvía adaptables como guantes.

El símil servía para explicar que caemos en el idioma como en un par de zapatos que nos da el azar, que las primeras molestias aparecen cuando queremos decir una cosa y nos entienden otra, que sin embargo no es fácil resignar un signo esencial de pertenencia y que al fin uno se olvida de que los zapatos le duelen y termina aceptando el lugar común. Después acusaba a los escritores españoles de haber claudicado al uso de un repertorio de invariables útiles para protegerse de la intemperie o de andar descalzo, o sea de la vida como la entiende la literatura. Los españoles usaban los zapatos heredados como si se sintieran cómodos; se entregaban a la palabra instrumental, confiados en la transparencia. La superioridad de la literatura latinoamericana se basaba en la conciencia de una incomodidad irremediable, en la constante duda sobre el uso correcto, la sospecha de la palabra y del emisor, la sensación de impertinencia, el reconocimiento de las máscaras, la dificultad y la impureza; por que la única literatura que valía era la que nacía de una insatisfacción y la única palabra justa la que atacaba el equívoco de la familiaridad.

Si ocultamente esperaba alguna réplica, la verdad es que no pasó nada. Menos mal. Tampoco obtuve rédito, salvo una mórbida hinchazón del amor propio. A las semanas el bulto era un hematoma, un derrame, y me sentía bastante idiota. Sin embargo, al cabo de unas semanas más entré por fin en un lento estallido. No era el que yo había deseado. Era una disgregación del romance con las leyes del desasosiego que me organizaban la conducta. Vi que mi sentimiento del exilio era un aparato

superpuesto, fabricado por aprioris sobre la cultura y la biografía. Ese aparato u objeto replicaba una larga serie de exilios documentados, acumulando sobre sí la tradición y la historia, y trabajaba todos los días en reproducirse a sí mismo. Muchas teorías, tradicionales y contemporáneas, afirmaban la superioridad moral del ser indviduado que puede reconocerse en un relato coherente de sí mismo. Por mi parte, no sólo las sensaciones sino también la memoria tendían a la discontinuidad; a veces extrañaba mi país y en general no extrañaba tanto. La literatura argentina no era la que más me apasionaba. La comida, los acentos de los amigos y los amores, la lectura del diario, las letras de las canciones que cantaba, los olores que me salían al paso o entraban por la ventana a cualquier hora del día, emociones adosadas a una hora, un estado del tiempo y un rincón preciso de la ciudad: todos eran componentes de relatos, ¿no? Yo era una asamblea de delegados de tendencias surtidas que contaban anécdotas de tiempos y escenarios disímiles, presentaban mociones contradictorias y discutían respuestas a acontecimientos asincrónicos; y lo peor era que a veces una facción entera abandonaba la asamblea. El silencio estupefacto que se hacía entonces en mi interior delataba una falta de mando, de buró director, un vacío central de poder. Como aliciente, leía a Pessoa, a Macedonio, sutras budistas, al maestro Eckhart. Sobre un fondo vaporoso aparecían elementos heterogéneos: la libreta del almacenero y la computadora, el chorizo español y la medalluna, el hule grasoso y tajeado del asiento de un colectivo 60 y el camarote acolchado de un tren Talgo, el bombo legüero y el sámples, el Mediterráneo y el río Luján, la boliviana vendedora de ajos y el marroquí montado en una BMW ajena, la planta llamada santarrita y la

planta llama buganvilla, los desaparecidos bajo una dictadura y la corrosión del ideal del trabajo en una socialdemocracia equívoca. Ese empacho de apariencias más rápidas que la capacidad de asimilación, agravado por la velocidad posindustrial, ¿no sería una versión de la misma especie que había sugerido al exiliado eterno Joseph Roth una narrativa intermitente, deslizante, acongojada, punzante, y sin fin? Sin fin. El libro que Claudio Magris había escrito sobre Joseph Roth se llamaba *Lejos de donde*. El título no se me iba de la cabeza. *Sin fin*: en mi relato más íntimo del exilio, si hubiera habido algo así al alcance, el movimiento de regreso había perdido momento de inercia. Al parecer, había que aflojar la presión y dejar que sólo la memoria involuntaria hiciera su antojo. No era nada haragana, después de todo, la memoria involuntaria; trabajaba al menos tanto como la percepción inmediata, y si yo solamente quería escribir algo que respondiera a una experiencia discontinua, epigráfica, bien podía tomar esos elementos aleatorios, al menos los más insistentes, ofrecerles un espacio y dejar que se relacionaran; que desarrollaran leyes propias, transitorias. Eso era lo apropiado. Como suele pasar, en el tumulto de las relaciones se irían definiendo objetos nuevos. El impulso del tejido de relaciones, claro, lo iban a dar los muy diversos nombres de los elementos y los giros expresivos característicos del lugar y el momento de cada acontecimiento. Ese agregado que se iba a formar era mi lenguaje. Y si un lenguaje constituye un mundo, todo consistía ahora en ser habitante y habitación de ese mundo. No es que abjurase del poder de conocimiento de la literatura; al contrario: no habría desdenado hacerme con un sistema. Pero sólo empezaba a concebir como sistema una realidad concreta, un relato

organizado desde adentro y por sí mismo, y el conocimiento como creación de organismos concretos. Tal vez algo de la inmediatez emergiera así, algo latente que aún no había alcanzado la representación. Me parecía que no de otro modo ha procedido siempre la imaginación, con postulados que se verificaban en la materialidad que producían, y cuya coherencia venía dada por la aceptación del otro, es decir, el lector; y no podía entender de otro modo las eternas nupcias de la literatura con el porvenir. Porque los agregados que columbraba debían incluir no sólo hechos, cosas y momentos heterócitos, datos de la experiencia empírica, sino sueños y alucinaciones, y también el sueño de una forma. Bastaba con concebir el tiempo no como una sucesión homogénea, según el mito de la continuidad garantizada por la soñolencia de lo mecánico, sino como, por ejemplo, esas masas adelgazadas y plegadas ene veces. En el milhojas temporal, lo que la cronología presentaba alejado quedaba a veces pegado, superpuesto, o bien en contigüidad. Suprimida la sucesión en la yuxtaposición, el tiempo pasaba a significar una diferencia cualitativa de experiencias, siempre y cuando, como en el cubismo, no se ocultaran las bolsas de vacío. Porque el relato no era una nemotecnia, un instrumento para pautar la experiencia, sino una contramemoria, un dispositivo de amnesia y reordenamiento lo más afinado posible a la sensación. Para mí se trataba de crear un *lugar*, compuesto y autosuficiente, sí, pero con un lado abierto al desorden. Ni más ni menos que como el contenido de un cráneo. De modo que el fantástico, así entendido, ya era patente en las redes neurales o las asociaciones que las huellas de la experiencia formaban en el cerebro. El fantástico era un pasaje entre lo que el curso de la narración solía mantener divorciado; incluso

un pasaje entre la fantasía consabida, llamada sobrenatural, y relatos que se parecieran lo más posible a la realidad pero no estuvieran condicionados por métodos de las ciencias positivas o humanas, la lógica o la filosofía; y sobre todo era el rodeo para reencontrar la sensación que la lógica eclipsaba. Lo que yo llamaba fantástico, en definitiva, era para mí la salida de la lógica serial a un arte de la analogía. En términos de exilio, el paso de la recita del regreso a la sinusoide del presente, y, con suerte, de la repetición a la cualidad. Esta fórmula abstrusa encerraba para mí una simple constatación: que la única posibilidad de que algo cambie es prestar atención a las relaciones entre apariencias. Yo no quería utopía, sino apertura intermitente de lugares hospitalarios y desechables. En las películas de Tarkovski descubrí que la desorganización metódica de lo sucesivo, la fusión de éxtasis temporales, y la reunión en un solo espacio de fragmentos de escenarios diversos (él lo hace con el plano-secuencia) crea las condiciones del milagro, como cuando en *Solaris* el cosmonauta levita abrazado a su mujer muerta y renacida. Me pareció que crear las condiciones del prodigio, dar lugar a lo que suele no tenerlo, era lo más disolvente que podía proponerme, y a la vez lo más afirmativo; y en literatura eso se hacía con la escritura. De modo que lo primero era obtener un conglomerado de lenguaje vez, no con el llamado del origen, sino con el centelleo de las apariencias. Fue una época rara en la que sólo me importaban las frases, luego los párrafos, y trataba de importarlos con furibundos safaris al diccionario de Autoridades, excursiones por Lezama, Quevedo, Jauretche, traducciones de Lino Novás Calvo, gran atención a las voces de los otros y una revisión de la gramática que me acercara lo más posible a la parataxis. Si hubiera tenido

coraje habría seguido la consigna de Burroughs: la única manera de disolver el tiempo es cortar las líneas, las líneas computivas de cualquier dependencia, cuya forma paradigmática es la línea indefectible de la prosa. Pero no estaba preparado. El *self*, que en castellano a veces estamos obligados a traducir como *yo*, es verdaderamente recalcitante en su apego a sí mismo y a la congruencia de los relatos sobre sí mismo o sobre cualquier cosa en que se refleje; incluso si apela a voces de otros. Su astucia más irreprimible; su codicia más sutil, es por supuesto el estilo. Y yo quería un estilo.

Ahí estaba entonces, de nuevo agarrado in fraganti. Los españoles decían *pillado*. El malestar y la revuelta con el español contemporáneo, la lengua del amo de casa, la herramienta de castración del entendimiento, tenían un impulso de liberación política. Pero con toda mi genealogía rioplatense y mi voluntad joyceana de anarquía sexual de las palabras, yo había ido a dar en el deseo de distinción, una de las lacras que pueden entregar al exiliado típico, como un corderito, a un fascismo reflejo del fascismo del que lo segrega. Si el estilo es una avidez del self, y el arte de objetos como símiles del conocimiento una estrategia de dominación, el self es el objeto burgués por excelencia. El self es una falacia a posteriori; exactamente como el fetiche.

Yo había caído en una confusión de alto costo. Como todo escritor, seguramente me revolví contra la Madre, representada en la lengua, que en el momento de darnos a luz hace de nosotros un proyecto. Lo que no sabía era que, si uno puede matar a la madre, no puede liquidar la maternidad, entendida como origen irrevocable; de donde proviene la irresuelta pulsión destructiva que es uno de los motores de la escritura, según sostiene parte de la

crítica más influyente de los últimos cuarenta años. Derrida piensa que el factor matricida o criminal de la escritura, su agotadora búsqueda de soberanía absoluta, es un movimiento contra la *generación* y sólo se aplacaría si uno renunciara dichosamente a escribir, o aprendiera a amar la maternidad, más allá de toda pulsión de poder y dominio. Se pregunta si para esa escritura sin protesta, sin culpa, uno no debería volverse niño, ingenuo, un monstruo de inocencia innata. Me parece que una alterna a este dilema sobrealorado sería reconocer que las nociones sobre lo humano nos han anudado en una tragedia y reírse de que el lenguaje nos haya traicionado tanto. No digo que las consecuencias de ese desastre secular no se sientan físicamente; al contrario: todos estamos heridos. Pero otros sugieren que es justamente por la herida—que en el exiliado es manifiesta—como fluye la comunicación entre unos y otros de nosotros y entre cada uno y el universo indistinto; de modo que reconocer la herida, y luego considerarla una apertura, al fin y al cabo, sería un primer paso hacia la fusión, al menos con lo contingente, y la desintegración de uno respecto de sí mismo. El premio sería una desenvoltura, mejor aún una *soltura*. Para mí esto estaba muy lejos. En el punto de la historia donde empecé este excurso, yo sólo estaba a punto de desentrañar, y no sé si llegué a desentrañarlo del todo, que si luchaba con tanto encono contra el lenguaje de los españoles era porque me escondía una solapada repulsa al origen: una negatividad rotunda. Pero había un desatino personal que aumentaba el rencor, lo maldirigía, y era usar como arma la madre virtual, el lenguaje llamémoslo hogareño. En general, la idea de usar la palabra como arma. Lo que habría debido ser una resistencia al destino familiar, única posibilidad que

uno tiene de hacerse interesante, cristalizaba en una búsqueda de estilo personal y a la vez familiar: en un modo de autodetección.

Qué bochorno. No sólo me había amoldado al relato del mundo incluido en la herencia, cuando la literatura nacía del desacuerdo; encima, con los años de acopio verbal me había comprado unos zapatos de estilo verdaderamente inflexibles y creía sentirme cómodo. No era cierto, claro. De acuerdo, aceptemos que el exilio es una herida; está ese cercenamiento de un ámbito, de un modo de decir, el tajo en la historia, y además las humillaciones menudas, el narcisismo afectado. Pero yo ya sabía que eso no iba a cicatrizar nunca, y encima había acumulado tantas rencillas con la Argentina como con España. De hecho, yo era ya medio español, y además casi catalán. El exilio era para siempre, los venturosos lugares inestables se superponían al lugar de origen como lo pintado a una tela preparada, y la herida boqueaba. Lo bueno, sin embargo, era que de otro modo no habría seguido escribiendo. Yo habría querido alcanzar la indiferencia, pero no todavía.

Cuando volví a vivir a la Argentina, noté que mi soltura interior se complacía en comprar tanto zappalitos como calabacines, tanto albaricoques como damascos, según el motor identitario del instante, y en injurias excéntricas, como el anticuado porteño *hacete hervir* o el encantador y andaluz *que te folle un pez*. En las traducciones me iba a hacer falta un esfuerzo de discernimiento, pero mis espacios desechables podían hospedarlo todo. Ahora bien: si el regreso no existía, el estilo no era una solución. La amplia gama de posibilidades expresivas sólo me servía para jactarme de un desajuste. Era un nuevo truco, esta vez para evitar la involución despótica al origen, el encuentro con

el que habría sido yo si no me hubiese ido nunca o, peor, con el mismo que supuestamente nunca había dejado de ser. Porque, la verdad, no tardé nada en descubrir que ahora abundaban nuevos malentendidos. Huelga explicar que la lengua de la Argentina de hoy no es la de Mansilla ni la de Walsh. Es un repertorio de sampleados del periodismo, la publicidad, el show político, la cultura psi y los desechos de un argot de calle planchados por la clase media, una pasta en la que no juegan exiguo papel las traducciones españolas. Hoy los argentinos tienen piscinas en vez de piletas y dicen "aguarde" en vez de "espere" (como si fuese más fino), pero el léxico general es muy corto. Y aunque yo intente abreviar en la idiosincrasia de esos usos, asimiliarlos con un respeto algo comedido, estoy seguro de que mis traducciones no suenan menos raras de lo que sonaban en España. Lo hago adrede, claro, como en mis ficciones. No es una veleidad. Es otra vez el intento de crear un lugar, como los espacios sintéticos del fantástico; pero no un lugar enajenado, ni protector, ni aislado; porque si algo concluí de tantas escaramuzas es que un espacio hipotético se vuelve banal si no se ofrece como lugar de reunión, de comunidad, de ágape; si no intenta crear tejido fresco en el gran síntoma del cuerpo extenso que somos. Creo que lugares así, traducciones o ficciones digamos originales, son también encuentros de voces, de multitud de voces, y centros desechables, locales pero siempre provisionales, de agitación de la lengua del estereotipo, ahora cada vez más internacional, en pro de una expresión polimorfa, no adaptativa, no neutral sino altamente impura. Una sola regla formal de cautela me ha dejado el carácter vitalicio del exilio, y es que dentro de esos lugares la extravagancia no debe anular la comunicación.

La cabra vuelve al monte

Diana Bellessi

Diana Bellessi. Señales del mito personal: Del campo al pueblo. De la educación estatal a clases privadas de arte con las niñas ricas del pueblo. Del pueblo—donde no había escuela secundaria— a la ciudad. Una visita a Bolivia transformó mi mirada. Seis años de viaje ininterrumpido por América Latina, Estados Unidos, Europa. Dos años en pensiones del barrio de Constitución y como okupa en Fuerte Apache. Seis años de exilio en el delta del Paraná. La migración central que marca mi vida fue desplazarme de una clase humilde campesina a la ciudad letrada. Mi amorre anárquico al campo popular está sustentado por el afecto—incluso el rencor, como uno de sus aspectos insoslayables—: lo que llamo “la vuelta a casa” o alianza primaria con mi clase. Atada a ese origen con la responsabilidad que implican los privilegios de haber ampliado sus límites.

Mi vida en la escritura ha implicado un desplazamiento permanente. El primero, y más importante de ellos, ha sido un desplazamiento de clase social. Pertenezco a una familia de origen campesino humilde, abuelos y bisabuelos inmigrantes no alfabetizados que venían huyendo de la miseria europea y necesitaban al pariente joven para que les leyera las cartas recibidas de Italia, probablemente escritas también por encargo, y que llegaban con frecuencias cada vez más espaciadas, de modo tal que toda comunicación ya se había perdido en los primeros años de mi infancia. Mis padres no completaron la educación primaria y recuerdo, como un gran acontecimiento, el día en que mi madre, siendo ya una mujer adulta, fue a la ciudad de Santa Fe para rendir los exámenes que le otorgaron su certificado de escuela elemental. Entré al mundo del lenguaje con una riqueza oral tamizada por el cocoliche italiano y las hablas mestizas de las provincias más pobres del noroeste y el noreste argentino, de donde provenía una población golondrina que se aunaba a la familia para levantar las cosechas estacionales. Relatos y coplas fueron mi arsenal primero y los fundamentos de mi lengua personal.

Impulsados por los beneficios que el peronismo trajo consigo para los que compartían mi clase social, y por los anhelos personales de mis padres, llegaron los primeros libros a la casa, la larga colección de Robin Hood con aquellas aventuras extraordinarias de Verne o de Salgari. Fui la primera persona de mi familia que cursó la escuela secundaria. Semejante triunfo, y semejante peso. Inició un período de extrañezas, de cruzar el umbral hacia otro mundo. Ya antes, por haberme criado a solas en un universo de adultos y en el seno de la naturaleza, alimentada además con los primeros libros, recuerdo la herida causada por un comentario infantil, una amigueta ocasional que me dijo: "Con vos no se puede jugar porque hablás en difícil". Y también, aunque sin dolor, aquella pregunta de mi madre unos meses antes de que yo terminara la escuela primaria, en torno a qué quería hacer; "actriz y escritora", le dije; mi madre respondió "eso no es para nosotros, hija", pero consultó a la maestra de grado, que luego de averiguar en su ciudad de origen vino con la noticia de que debía hacer la secundaria.

Ya había espiado, a tierna edad, una traducción de la *Divina Comedia* en la magra biblioteca de la escuela de campo. Un poco después encontré a Gustavo Adolfo Bécquer y de inmediato a todo el Siglo de Oro. Solitaria, por inadaptación, leía en los pasillos de la escuela pública cuando un señor pelado, profesor reemplazante, me tocó el hombro y me preguntó si conocía a los románticos alemanes. No, no los conocía, y el señor me catapultó en su búsqueda y en la búsqueda de toda la tradición de ruptura romántica en la historia de la poesía. El señor era ese gran poeta Aldo Olivari, maestro informal durante muchos años de mi vida. Había iniciado el largo proceso de apropiación de la cultura y la lengua letrada, y los

textos escritos en prosa desde la infancia empezaron a quebrarse rítmicamente, como pez en el agua tormentosa, en una música y manera, la manera de la poesía que nunca pensé en abandonar. Me estaba convirtiendo en una poeta adolescente.

La apropiación a la que acabo de referirme es necesaria e imprescindible. A menudo implica también un gesto de olvido. Olvido de aquella sintaxis primera, de aquel misterio de la lengua aprendido desde la boca de los otros que alimentaron la infancia, y que recortan una patria específica, la del pago, la de una clase social determinada, una familia con sus características, un entorno de circunstancias materiales intransferibles. Y por supuesto se escribe mientras se lleva a cabo ese proceso de apropiación tan largo como la vida misma. Que en mi caso incluyó también un ciclo de viajes por América Latina, donde la lectura de la poesía local, que rara vez cruza las fronteras en su contemporaneidad, fue muy fuerte, y la entrada "por el oído" de las colonias dislocadas de la lengua castellana muy intensa también; completada luego por el habla de los hispanos de distinto origen con los que trabé relación en Estados Unidos. Era el comienzo de los setenta y recibí el impacto de la poesía escrita por mujeres, comencé una experiencia de traducción sólo para leerlas mejor, desde el inglés casi *british* de Denise Levertov al *slang* negro de June Jordan; desde el habla *redneck* de Judy Grahn a la maravillosa tradición del *gospel* de Lucille Clifton; o la herencia judía de Irena Klepšitz, escapada de los campos de la muerte y refugiada en la miseria neoyorquina; o el tránsito del griego al inglés de Olga Broumas, o el poderoso inglés libertario de Muriel Rukeyser. Las elecciones de lectura y traducción no fueron erráticas, respondían a mis propias necesidades y conflictos.

La inestabilidad de un yo amenazado, con pertenencias precarias que no habían logrado aún unir las costuras de la creatura de Frankenstein. La condición de leona de varios mundos que incluían, en primer lugar, un desplazamiento de clase social en cuanto a educación institucional adquirida, un desplazamiento del campo a la ciudad, un desplazamiento de lugar en cuanto al género, ya que no había demasiadas mujeres moviéndose como vagabundas por las carreteras del continente, y un *out of the closet* como lesbiana. Mi recorte de elección de lecturas en inglés claramente remite a las necesidades de ese yo, no sólo personal, sino claramente lírico, en el seno del lenguaje. Estaba observando diferentes modos y diferentes caminos de resolución.

Hubo primero que martillar y astillar ritmo y sintaxis. Hacer hablar al jadeo y al silencio mientras se sostenía la mayor impecabilidad discursiva posible. Hubo que dejar entrar, no al paisaje, sino a la materialidad más pequeña e inmediata de una naturaleza convocante. Hubo que abrirle paso a la melancolía de un mundo que se creyó poder cambiar a corto plazo y que nos devolvió la muestra de una ácida carcajada vuelta fracaso y matadero. Así, aquello que en goteo reaparecía siempre, la expresión bárbara, la sintaxis errada, la palabra corregida coercitivamente en el silencio interior (por ejemplo: el agria hierve, no el agua hierve), las texturas del mundo material que me habrían rodeado, telas y plantas, colores primarios o borrosos por el uso, los ritmos de arte menor o el verso bárbaro al que alude Mistral, todo aquello, un día afortunado arrasó como torrente el portal.

Cuando estaban ya las paredes alzadas por un cierto dominio del oficio —a través de lecturas intensivas acumuladas a lo largo de los años, y de una práctica constan-

te de la escritura que me habían permitido terminar y publicar una serie de libros— y afirmada aquella autorización para ser poeta que yo misma me había otorgado a temprana edad, el cemento amplió de pronto su porosidad, abriendo puertas y ventanas de una casa arduamente construida en la toponimia de la cultura letrada.

Años atrás, y en medio de la escritura de un libro que se llama *Mate cocido*, cierto fenómeno al que me gusta llamar “ablandar la lengua”, y que percibía como un hecho de larga data apareciendo en goteo, se hizo presente en alud, tanto en los poemas que escribía en ese momento como en la conversación, y luego en la conciencia de ello. Quiero recordar una anécdota personal de ese entonces. Iba yo caminando al atardecer con una amiga mientras en el cielo se hacía y deshacía una tormenta, y me escuché diciendo frases como estas: *¿Y la tormenta? se fue, / mirala gataar al este! ¿Y el sol?, no está más, / abajito se encontraba/ cuando lo vimos pasar. ¿De dónde viene esto?, le pregunté a mi amiga o quizás me lo preguntaba a mí misma, y ella dijo sonriendo: “Estás poniéndote vieja”. Y sí, así debía ser nomás, iban abriéndose paso en montonera las frases, su tono y color a través de una biografía concreta extendida en una franja epocal, en un lugar determinado, atravesado el idioma por pertenencia de clase social, del espacio rural específico donde pasé la infancia, como si otros y yo, al mismo tiempo, juntos habláramos ablandando la tradición escrita, esa otra herencia en la cual crecemos como poetas.*

Recordando el goce en la obediencia sin reparos de dejarlas ir, obediencia en el sentido más antiguo de la palabra, *obedire, obedire, o sea*, prestar oídos, escuchar.

Una larga sumatoria, aquella a la que aludí en la primera parte de este texto, se integraba ahora dulcemente

con las marcas más arcaicas de mi lengua familiar que sonaban otra vez en un espacio más aireado y propicio, y creaban aquella ilusión bendita, la ilusión de oír una sin-taxis de mis mayores, de mi infancia, que me resultaba comovedoramente propia. Había sido surcada por Martí y por Mistral, por Molinari y por Madariaga; por el exceso encantado y sensual del Molina viajero; anclada en la ciudad de maneras tan diversas por Bustos, Thénon, Gelman...; y la lista, siempre injusta en su recorte, sería interminable: la lectura del cancionero anónimo de la Argentina y América Latina, la violenta belleza casi perfecta de algunas letras de tango, y las nuevas poéticas de otros más jóvenes que yo. Había vuelto a casa, aunque paradójicamente ya no hubiera casa; pero ciertos lectores parecían refrendar la existencia de esta ilusión, y nunca me he sentido tan liviana, tan libre escribiendo como en estos últimos años. La cabra ha vuelto al monte y retoza en una emocionalidad sin fronteras, no se siente obligada a demostrar casi nada, nada de lo adquirido porque, quizás, de extraña manera ya le pertenece. Pero cuidado, debe creer en su ilusión, tenerle fe, y debe recordar al mismo tiempo que es una ilusión. Discutirla, discutir su repetición y su intento de hegemonía, forzarla a nuevos desafíos, soportar sus paradojas y resistir la tentación de que ella se vuelva *todo lo real*.

Nada me parece tan cercano al poema como el habla íntima, en buena medida disfuncionalizada, desatada de la dictadura comunicacional del significado; esa que se alza en el chiste rápido, o en el balbuceo sentimental del amor o de la pérdida, o en la furia loca, o aquella abrazada al silencio frente a lo que no se puede representar. Haciendo su aparición con grandes hiatos, en olvido de adverbios y conectivos a veces, o en la supresión

del "como" que nos hunde en el misterio siempre vivo de una metáfora.

Nada me parece tan cercano al poema como el habla íntima, repito, y siendo tan local el habla, cómo no habría de serlo el poema. Sin embargo no son la misma cosa. El habla no busca duración, brilla y se deshace en las aguas del instante. Y el poema sí. Comparte con el habla la misma fuente de su nacer; van de la mano un largo trecho juntos, pero se desvía luego, porque es la fijación el destino del poema. Ese recorte, que le permite al poeta retrocar; decidir, en parte traicionar, puede enfriar algo de aquella maravillosa chifladura liberta del habla, sin duda. Pero contar con el tiempo, el oficio, las apreciaciones del gesto consciente, le otorgan otra posibilidad de brillo, otra cualidad del temblor que repone la magia.

Alzado en sus dos tradiciones, la del idioma escrito con mayor apelación de universalidad, y la de su habla atravesada por múltiples particularidades, aparece el poema. Tradiciones que nunca se separan, aunque la segunda suele hacerse más potente en la infancia del poeta y en su madurez, de maneras distintas, antes de la enorme apropiación de una herencia literaria que debe llevar a cabo y que implica a veces la migración de una clase social a otra, y después, cuando la lengua se ablanda y presenta oídos, cuando la cabra vuelve al monte pagado ya el peaje necesario, mostrando la matriz regimentada del idioma con múltiples caras que denotan y connotan al sujeto, incluida su posición subalterna en las colonias del idioma que se mueve en constante transformación.

Si me preguntan por un público al que privilegie, diré sin dudas el de la Argentina. Pero ¿qué quiero decir si intento una sinceridad mayor?, diría mis parientes. ¿Y a quiénes llamo mis parientes?: a aquellos que se sienten o

se han sentido amenazados en el seno de su propia lengua, y no sólo en la Argentina, sino en cualquier lugar. Porque la lengua es una propiedad material, una más entre tantas, pero a la vez de tal específica envergadura que configura el cuerpo de la historia. Y desde esta propiedad, escrita y regimentada, que poseen las clases dominantes a la que mi público imaginario no pertenece, los míos –yo misma en mi origen– son vistos como bárbaros simpáticos o terribles según la ocasión, o como sabios se-gundosombristas sólo si coinciden con las reglas del juego que a menudo contribuyeron a forjar para quedar inmediatamente fuera de ellas y su provecho. Desde allí rasgo día a día mi vestidura, recordando que aquel desplazamiento primero, aun sin desconocer los beneficios inquietantes obtenidos en el plano personal, se abre a un lugar siempre tentado por la traición. Y por ello reclamo mi posición de retaguardia, dispuesta, si la fortuna y la atención me acompañan, a subirme al último vagón del tren que las mayorías silenciosas ponen en marcha.

Tarjeta postal

Edgardo Cozarinsky

Edgardo Cozarinsky. Naci en Buenos Aires en 1939, nieto de esos "ganuchos judíos" que el barón de Hirsch trasplantó de Ucrania y Moldavia a Entre Ríos y Santa Fe. En 1974 me mudé a París sin valirme del título de exiliado: el regreso de Perón, el gobierno de su última esposa y de López Rega, los estragos crecientes de las Tres A y la guerra ensobrecida de la guerrilla habían hecho de la Argentina un país donde yo no quería respirar. Volví por sólo dos semanas en 1985 y descubrí la misma sensación que Borges tuvo en su juventud: la de no haberse ido nunca. Poco a poco fui buscando excusas, obligaciones para estar en mi ciudad natal. A partir de 1997 tengo casa, libros, ropa allí. Escribo mejor en París porque me aburre la vida cotidiana; en Buenos Aires hago acopio de material que no tengo tiempo de digerir. En 2005 pasé más tiempo en Buenos Aires que en París.

Soy escritor y soy argentino. No sé si soy un escritor argentino.

En mi primera juventud, con la capacidad de indignación aún no mellada por el escepticismo, había elegido por *bêtes noires* a esa generación de intelectuales (ni escritores ni artistas) que en la Argentina le reprochaban a Borges el no ser suficientemente argentino, o no serlo de la manera que ellos habían decretado correcta. En la órbita de la revista *Contorno* yo leía la caricatura del peor Sartre, con su boda morganática de marxismo y existencialismo; en Hernández Arregui, cuyas lecturas eran por cierto mejores que las de aquellos satélites de *Les Temps Modernes*, reconocía a un descendiente, más inteligente, del cerril Ramón Doll; en el pintoresco Jorge Abelardo Ramos me divertía el híbrido de ambos.

Cuando Borges publicó "El escritor argentino y la tradición", ensayo que definía una elección cultural e histórica, a la vez que justificaba su propia práctica (un poco como lo había hecho Eliot en *The Modern Writer and the Tradition*), entendí que se podía ser un escritor argentino sin que la unión de esas dos palabras implicara contentarse con la banalidad. (Hasta ese momento Borges

había sido para mí un escritor y un argentino, dos cosas no necesariamente asociadas.)

Sólo a posteriori, me parece, puede vislumbrarse una relación entre obra literaria y el origen del individuo que la realiza. Esta relación no suele ser un simple reflejo, a menudo es tangencial, y diría que es más elocuente cuanto menos directa. En general, es necesario que se hunda en el olvido por lo menos una generación de críticos y profesores, aun de puros lectores, para reconocerla.

En los Estados Unidos, Henry James tuvo que esperar el eclipse de quienes lo leían como un desarraigado, de quienes imponían al escritor nacido allí, como tarea primera, la definición cultural de su país, que implícitamente sentían como indefinido, o sin voz. La poesía de Kavafis suscitaba incomodidad entre los literatos griegos de principios del siglo xx por su rechazo de todo signo exterior de alguna modernidad entonces a la moda, sin por ello elegir refugiarse en un pasado mítico o heroico o clásico; el poeta prefería en cambio inventarse un territorio propio y explorarlo con cierta sequedad, rechazando todo lirismo convencional; hoy es precisamente el interminable crepúsculo helenístico elegido por Kavafis lo que parece más rico en resonancias, y no en los libros de historia sino en el tono con que Kavafis ilumina personajes y peripecias.

Por otro lado, si intentase reconocer en lo que he escrito una pertenencia territorial, por lo tanto imaginaria, ejercicio que me parece desprovisto de todo interés, creo que la reconocería solamente en la ciudad de Buenos Aires. La ciudad donde yo nací, esa ciudad que desde siempre ha sido acusada, con justicia, de "dar la espalda al resto del país" es mi patria, antes, mucho antes, que esa

variadísima y arbitraria asamblea de naturalezas y etnias que heredaron del virreinato una supuesta unidad.

Como la Trieste de Svevo, la Alejandría de Kavafis, la Habana de Cabrera Infante, Buenos Aires tiene, o tenía, la inmensa riqueza de la conversación cosmopolita, de la pluralidad cultural, de haber crecido con la mirada vuelta hacia el engañoso, patético prestigio de lo lejano. No sabría medir lo que esa ciudad de papel puede haber perdido al no ocuparse del destino del indígena andino, o de la explotación laboral en el nordeste; en todo caso, la obra de Juan Carlos Dávalos y Alfredo Varela se ha encargado de ello.

Debo admitir que sólo me atrae lo mezclado, lo mestizo; nunca me interesó la poesía pura ni la raza pura, y siempre me pareció que la gente más hermosa es aquella donde se mezclaban herencias disímiles: gente de *mixed blood*. Tal vez por ello, en la historia reciente, más que las masacres anónimas me han indignado las cruzadas de "limpieza étnica" que liquidan la pluralidad y la convivencia.

En el irrepetible inglés políglota de Joyce leo una altiva, espléndida arrogancia transnacional, la de quien dejó atrás, no sólo geográficamente, la estrechez de una ciudad que procuraba imponerle un programa. Canetti (sefardí de Bulgaria) y Celan (askenazi de Rumania) eligieron escribir en alemán como un gesto de desafío, para no abandonar a la corrupción del nacionalsocialismo el idioma en que habían aprendido a leer. Kafka y Joseph Roth escribieron naturalmente en alemán, la lengua de su cultura, no la de sus raíces meramente administrativas. Nabokov decidió pasar al inglés, como Cioran al francés.

Hoy, con la perspectiva de pocas décadas, Joyce *es* Irlanda, Canetti y Celan parecen asumir dos caras de la

diáspora judía, en Kafka y Roth reconozco algunos despojos —traspuestos en clave de pesadilla racional en el primero, objeto de ironía y nostalgia en el segundo— del naufragio del imperio austro-húngaro. Nabokov, cuyas primeras obras escritas en ruso, en los años 20 del siglo pasado, eran desechadas por la emigración rusa, que no las hallaba “suficientemente rusas”, dio en inglés libros donde inventó su propia Rusia privada. Cioran reflejó en francés el nihilismo en esa temible periferia de Europa, cuyos intelectuales siempre eligieron el francés como segunda lengua... Y qué decir de Gombrowicz, que nunca dominó el castellano y hoy está incorporado, simbólicamente pero con qué energía y cuánta descendencia, al canon argentino.

El párrafo anterior me parece a la vez certero e insignificante. No leo a ninguno de esos autores por la banalidad de reconocer en su obra un reflejo de la historia cultural; este puede llegarme, sí, pero a posteriori. Es un suplemento de realidad no solicitado, contingente. Puede intrigarme, puedo saborearlo *en esos autores*, no me hace frecuentar a tantos otros en quienes también asoma.

*

Empecé a escribir “en serio” cuando me fui de la Argentina, pero no sé si hay en ello una relación de causa/efecto.

En la Argentina de mi juventud siempre tuve miedo de escribir cosas que no estuvieran a la altura de mis aspiraciones. Lo que publiqué no correspondía a mis deseos: un ensayo, derivativo y tímido, sobre Henry James, cuyas dos únicas ideas originales iba a desarrollar mucho más tarde; otro ensayo sobre la relación de Borges con el cine. Hice periodismo, con el embriagador sentimiento

del riesgo, de ponerme en peligro, de ir a la guerra: si en la facultad había tenido dos meses para una monografía, allí tenía pocas horas para entregar cierto número de renglones, que luego podían ser mutilados para dar lugar a la publicidad que siempre se esperaba hasta el último momento del cierre.

Acaso el hecho de encontrarme al descampado, una vez instalado en Europa, de tener más tiempo libre que no podía llenar porque mis ocupaciones prácticas no rendían lo suficiente como para permitirme los modestos lujos de mi vida porteña, me hicieron enfrentar la página en blanco con inédita dedicación. Y, al mismo tiempo, dejándome ir a escribir algo que no correspondía a una categoría literaria reconocible. Para tomar coraje me puse a escribir en inglés, sabiendo que no dominaba el idioma de mis primeras lecturas de ficción (*Treasure Island*, naturalmente, me había importado más que *Platero y yo*) pero que esa transgresión me ayudaba a despejarme de todo lastre anterior, de toda timidez, de toda prudencia.

Escribí las “tarjetas postales” de *Vudú urbano* en mis primeros años en París, y el tono caprichoso, entre reflexión y fantasía, que amenaza con deslizarse en cualquier momento hacia la ficción y no lo hace, puede tener que ver con el hecho de explorar, ya adulto, un decorado que hasta ese momento había sido el de mis lecturas, el de mis frecuentaciones cinematográficas: una ciudad a cuyo prestigio cultural ahora podía oponer la ironía de quien ha penetrado en los meandros de su vida cotidiana.

Y al mismo tiempo, allí estaban, dioses tutelares, Sterne y Mansilla, lecturas “saltadas” (el epíteto es de Macedonio) que correspondían a lo errático de mi atención, siempre breve y veleidosa. Hasta dónde penetraban esas

lecturas en lo que escribía, hasta dónde influía mi vida en un contexto nuevo: creo que nunca podré medirlo.

Las dificultades para publicar *Yudú urbano*—sólo pudo ver la luz, muy tarde, gracias al entusiasmo de amigos cuya notoriedad pudo más ante editores escépticos que la prudencia empresarial— me desanimaron. Me dejé llevar a imaginar proyectos literarios que nunca pasé a la página; más tarde ni siquiera los imaginé. En el verano de 1999, en una cama de hospital en París, con muchas probabilidades de no salir vivo de allí, pedí un cuaderno y un lápiz y escribí los dos primeros cuentos de lo que sería *La novia de Odessa*. Había cumplido sesenta años, dos años antes había muerto mi mejor amigo, me había legado su biblioteca y un mandato. En una tarjeta dirigida a mí, que encontré entre sus papeles, leí: "Escribí, escribí. Dejá de perder el tiempo. Es lo único". Lo recordé en aquel hospital. Sobreviví a la enfermedad y desde aquel momento no he dejado de escribir y de publicar.

*

Creo que escribo mejor castellano desde que dejé la Argentina. En los casi doce años que viví lejos de Buenos Aires se me limpió el idioma de la promiscuidad del uso cotidiano, de esa complicidad tan agradable de compar- tir con el interlocutor un vocabulario que seis meses más tarde "será historia" (*that's history*; expresión que me exige comillas pues para mí es una cita del habla joven de hace diez o quince años). La exigencia de dominar el francés para la vida práctica, idioma donde todo pasa por la sintaxis y no, como en inglés, por el vocabulario, me hizo pulir el castellano en que poco a poco volví a escribir, con el sentimiento del privilegio que significa tra-

ajar dentro de una lengua no sólo tan compartida sino con innumerables matices posibles.

Como nunca me atrajo la reproducción de la lengua hablada, aunque pueda admirar el oído y la capacidad de transcripción de un Puig, vivir lejos de Buenos Aires me permitió cultivar un castellano bastante intemporal, más cercano a mis preferencias de lector; un crítico nacido dos décadas antes del principio de este siglo creyó reconocer en él "el habla culta de Buenos Aires de mediados del siglo xx". Como nunca tuve pretensiones de actualidad, ese dictamen, que a otros podría molestar, me halaga. No quiero caer en el color local de las páginas menos duraderas de Cortázar, donde cierta idea del barrio, cierta idea del tango, congeladas en los años 40, producen un aplicado remedo de porteñismo sin el brio paródico de Cancela o de Bioy Casares.

Hace varios años que paso más tiempo en Buenos Aires que en París. No sé qué efecto tiene esta trashumancia en lo que escribo, pero alguna huella ha de dejar, no lo dudo. Sé que lo que escribo no tiene mucha relación con lo que escriben los jóvenes en la Argentina, pero creo que menos relación tiene con lo que se escribe en París. Por suerte.

Casi no leo autores de hoy. En este momento, por ejemplo, he releído *Heart of Darkness* de Conrad y me animo a *René Leys* de Segalen, que esperaba desde hace años en un estante. Los últimos contemporáneos que "escribieron para mí" murieron tempranamente: Danilo Kis y Sebald. En el ámbito del castellano, he recibido como un desafío la escritura de Bolaño; me interpelaron sobre todo *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*.

Creo que los novelistas argentinos más o menos jóvenes que he leído (en todo caso más jóvenes que yo...),

escritores tan diferentes entre sí como Pauls, De Santis y Berti, actúan con una envidiable libertad, distinta para cada uno de ellos pero igualmente despreocupada de los programas que buscaban someter a generaciones anteriores. Son gente que sólo rinde cuentas a la literatura. Cuando leí *El común olvido* de Molloy y *El regreso* de Manguel, comprobé que la "ficción del regreso", género, si lo es, en que comparimos amarras, puede medirse con *Le temps retrouvé*, y también con el *Diario de la guerra del cerdo*.

No sé para qué público escribo. Podría decir que escribo para mis amigos, pero estos tienen gustos a menudo opuestos entre sí y a los míos. Pienso que escribo para un lector ideal en quien reconozco mis preferencias y mis enconos. Espero que no sea una sola persona. Sé que esto puede ser visto como una forma de solipsismo. Acaso debería confesar que escribo para leerme.

**I is another:
o la inasible historia del ojo**

Mercedes Roffé

Mercedes Koffé nació en Buenos Aires y actualmente reside en Nueva York. Respondió al pedido de un breve texto autobiográfico con los siguientes versos:

*Y sobre todo pensad que en mí
el vosotros no es más que una ironía
el tú, un resabio
y vos, la única voz verdadera.*

(de La noche y las palabras)

*?...cómo puedo saber, por tanto,
lo que me rondaría por la cabeza...
si viviera de otro modo, de un modo
completamente distinto?
No puedo juzgarlo.*

LUDWIG WITTEGENSTEIN

Con una enorme economía, el título que he elegido para mi presentación de hoy, "I Is Another", parece dar cuenta por sí mismo del escorzo (las múltiples contorsiones) que implica el paso de una lengua a otra, de una cultura a otra, las marcas que deja en el cuerpo y en el cuerpo de la lengua y, por sobre todo, la fractura que establece entre el sujeto y su campo de acción, de representaciones.

La frase recupera, como se habrá reconocido, el famoso dicitum de Rimbaud en su *Carta del vidente* ("Je est un autre"). Si la cito en inglés, es porque elijo repensarla tal como fue traducida y reelaborada por la poeta norteamericana Anne Waldman en su ensayo "I Is Another: Dissipative Structures".

Quiero iniciar mi reflexión deteniéndome en el camino que atraviesa ese dicitum de una lengua a otra, de un poeta a otro/a, no tanto por el sentido específico que cada uno de ellos le dio, sino más bien por lo que la frase en sí me propone en relación con el tema que nos reúne en este encuentro. Un tema que, partiendo de la experiencia personal, como escritores no puede sino plantearnos preguntas más específicamente ligadas a nuestras

obras. Entre otras: ¿cuál es el yo de un poema, cuál es la siempre sinuosa relación entre el yo del poema y el del o la poeta (su trayectoria vital, sus diversos órdenes de desplazamiento)?, ¿qué significa esa fractura entre el pronombre y el verbo; hasta qué punto logra transmitir una fractura equivalente entre el sujeto y la acción que realiza, entre el sujeto y la (in)esencialidad que es —si es que *ser* se produce en algún lado?

Estas preguntas me llevan a repensar una de las entradas de los *Diarios* de Wittgenstein: "Una vida diferente pone en primer plano imágenes completamente diferentes, hace necesarias imágenes complementamente diferentes. [...] Esto no significa que por esa vida diferente uno cambie necesariamente sus opiniones. Pero si se vive de otro modo, entonces se habla de otro modo. Con una nueva vida se aprenden nuevos juegos de lenguaje. Pienso, por ejemplo, más en la muerte, y sería extraño en verdad que no hubieras de conocer por ello nuevas representaciones, nuevos ámbitos del lenguaje".

Más que una respuesta, nuevas preguntas surgen a partir de esta cita: ¿qué es una vida "diferente"? ¿qué es una "nueva" vida? ¿Diferente de qué? ¿Nueva con respecto a qué? O antes aún, ¿qué es lo que determina, en principio, que alguien (esa segunda persona implícita en el "piensa" que ordena el filósofo) quiera, decida o padezca pensar en la muerte antes que en cualquier otra cosa, o en cualquier otra cosa antes que en ella?

El problema inmediato, que afecta tanto a la indagación de Wittgenstein sobre la experiencia religiosa como a la pregunta que suele plantearse no sólo al escritor, sino a todo aquel o aquella que decidió radicarse (siguiera por algún tiempo) en otro país, es que —Wittgenstein mismo señala la aporía— ese otro "yo" que estaría viviendo

esa vida que no se eligió, que se eligió no vivir, o no vivir al menos de esa manera, ese "yo" no realizado, literalmente "utópico", no existe en ningún lado.

Ese ningún-lado de vela también que la pregunta inicial interroga acerca de un desplazamiento exclusivamente espacial (de un país a otro, de una lengua o cultura a otra), ignorando el obligado desplazamiento temporal que se resumiría en la pregunta: ¿cuáles de todos los cambios que se le atribuyen a ese desplazamiento físico, geográfico, lingüístico, cultural, se habrían producido de todos modos —de haber permanecido el sujeto en su lugar o ideología de origen— en razón del desplazamiento temporal que igualmente se habría producido y dejado su marca tanto en el yo como en todos sus otros?

Más aún, ese desplazamiento en el eje temporal afecta no sólo al sujeto mismo y sus otros, sino también al espacio en sí, a todo un entorno. Para decirlo en términos más personales: el Buenos Aires que dejé en 1985 también partió en ese momento hacia su propia historia, su propio perfil actual, su propia experiencia "otra", "diferente", "nueva". Y no hablo específicamente del advenimiento de una democracia entonces reciente. Hablo de la imposibilidad de que todo, cada cosa, cada espacio, cada realidad, cada sujeto individual o comunal, no esté constantemente partiendo hacia su propio viaje.

Pero volvamos al vidente, al sistemático desarreglo de los sentidos que según el joven Rimbaud produciría la transformación, el viaje, de un yo a sus otros, de un yo experiencial a un "yo poético". Quizás la poesía no sea otra cosa que ese viaje. La posibilidad de trascender un yo inmediato, relativamente unívoco, para dar voz a otro yo, que más que poético o ficcional daría en llamar "real", ya que creo que, si la poesía o el arte en general

tienen y han tenido siempre una función específica, es precisamente la de remontarse y dar cuenta más de *lo real* que de sus múltiples ocurrencias inmediatas, más de lo abstracto, abarcador, compartible, que de un hagiográfico anecdótico.

Así el "yo" que es sujeto pasa a hablar desde ese "otro", un yo menos atado a la mera contingencia, a un yo capaz de dar voz más bien a un estado de la experiencia humana. No a una por demás restringida experiencia autoritariamente impuesta como "universal", sino a sucesivos, contradictorios estados de la experiencia del ser humano en tanto tal. Rimbaud propone acceder a esa experiencia última, real, a través de lo que él entiende como un trabajo en el ámbito de la percepción. Cuando Anne Waldman retoma el dictum y lo traduce como "I Is Another", a lo que se refiere es a un particular campo de energía que según su experiencia se produciría en la performance, el poema oral, el poema ritual, si se quiere, pero también, en cierto sentido, un particular tipo de *espectáculo*.

Frente a esa articulación de una otredad, necesariamente vocal y escénica, pienso que cualquier poema logrado es una performance en sí mismo, aun si nadie lo pronuncia, lo actúa, lo representa. Performance no en el sentido de despliegue de tramoya; mucho menos aún en el de "falsedad" o "pretensión". Sino en el sentido en que algo se pone en escena aun en la página silenciosa: una voz, y una experiencia, y una realidad autónomas.

Por eso ante la pregunta sobre los avatares del yo experiencial, del yo que dejó un país o una lengua o una forma de vida, otra pregunta sería: ¿cómo medir la incidencia de ese cambio en las diversas realizaciones de ese yo/otro, relativamente autónomo, que habla en el poe-

ma? O, para volver a Wittgenstein: aun si estamos de acuerdo en que aquello en lo que se piense determinará el campo de imágenes y de ámbitos del lenguaje, ¿qué determina, en una instancia anterior, que alguien se aboque a pensar en la muerte, la religión, su raza, su sexualidad o su país, y no en cualquier otra cosa?

La traducción de Waldman nos sirve también a otros efectos, a saber: la posibilidad de deslindar un poco más claramente el yo de sus otros. Para ello, quiero recuperar aquí ese otro sentido del "I" oculto en la oración "I Is Another" y recordar que, para el oído habituado a la lengua inglesa, ese "I" / "yo" suena exactamente igual a "eye" / "ojo". Visualizo así ese *eye*, ese yo experiencial—que se destierra, viaja, ama, se traslada, vuelve esporádicamente a su país, y de un tiempo a otro intercambia y renueva su reservorio de fantasmas—, como un OJO, un ojo radiante, no necesariamente en el sentido de productor de luz, sino como punto de partida de un haz de rayos, radios (tal como se entiende en geometría): esos tantos yoes que hablan en el poema, sus otros.

Una noche de 1978, en Buenos Aires, comenzó a escribirse mi libro *El tapiz* que, por dar lugar a una voz tan improbablemente identificable con la mía, di en atribuir a un autor apócrifo, un personaje de la ficción cultural del siglo XIX europeo, un pintor decadente nacido en Argelia de nombre Ferdinand Oziel. Oziel cobró cuerpo a través de esa voz. La voz se fue anclando cada vez más en sí misma, en tanto traducción de una obra originariamente escrita en francés, y de la crítica que podría haberla rodeado en su momento, con muchos de los clichés con que la historia literaria suele referirse a esa época. Valga aclarar que por entonces yo no había estado en París más de una semana. Jamás en Argelia. Tampoco, claro

está, en el siglo XIX. Mucho menos aún en el cuerpo de un joven pintor decadente que, después de transitar la ruta del yagé, moriría de excesos en brazos de su hermana en un suburbio de Poitiers. Nunca había estado en ese tiempo, ni en esas geografías, ni en esos cuerpos y, por efecto de vaya a saber cuánta mitología entrevorada, ese yo estaba ahí, vivo, en un libro que ya ni siquiera podía concebir como *mía*.

Casi paralelamente al *Tapiz* escribía otro libro de poemas, *Canto errante*, que no sería publicado hasta más de veinte años después. Había dejado Buenos Aires en septiembre de ese mismo año de 1978, de modo que esos poemas se iban puliendo en mi cabeza mientras cruzaba cada mañana, en el hórrido frío de mi primer invierno en Madrid, el inhóspito descampado que era por entonces el paranimfo de la Complutense. La voz, las voces, que se hicieron lugar en esos poemas me fueron más difíciles de identificar. Tal vez por eso, a diferencia de *El tapiz*, que encontró a su autor en unos pocos meses, el poema escrito en Madrid quedaría guardado con pudor por casi dos décadas. ¿Qué voz se debatía allí? ¿La influencia de esa lengua inmediata, el español de Castilla, con sus “vosotros”, sus “faldas” y sus “cerillas”, su “marcha” y sus “vale”, y la particular articulación de la “r” en el paladar, su entonación, su ritmo? ¿O era más bien el eco que encontraban en ese español de fines de los 70 mis primeras lecturas: los romances viejos, Garcilaso, Lorca? No, en absoluto: más bien eran las voces que había llevado conmigo: la de los amigos neorrománticos que había dejado en Argentina—Mario Morales, Víctor Redondo, Susana Villalba...—, las voces que se hacían cuerpo en esas reuniones de los viernes a las que, sin ser parte del grupo, asistía, más que por compartir una poética, por compartir con ellos una par-

ticular aproximación a la lectura. ¿O eran más bien esas lecturas—Olga Orozco, Milosz (el bueno, digo, el tío, el músico), Solá González— que estaban detrás de esas voces nuestras, entonces incipientes, lo que incidía ahora en mi poema? Seguramente no era eso, no. Era que si había ganado en buena ley la beca que me daría la oportunidad de vivir ese tiempo en España, era por haberme dedicado varios meses antes a escribir un largo ensayo sobre la obra de un—por entonces joven—poeta español: Diego Jesús Jiménez. ¿Era su *Fiesta en la oscuridad* lo que estaba entonces detrás de mi *Canto*? ¿O eran las oscuras fiestas de González Tuñón y de Alberti, la frenética danza de sus personajes, indignados como *abukkin*, en el Museo del Prado? ¿Pero acaso esa voz indiscutiblemente femenina que habitaba mi poema no era más bien la de ese personaje por demás improbable, “la madre fálica” que Kristeva describía con certeza tal como si la conociera, y sobre la que con tanta autoridad peroraba mi amigo Thonis en cualquier café de Buenos Aires, como si él mismo hubiese tenido con ella el más íntimo de los tratos? Nada de eso: seguramente era influencia del ciclo de *Tragedias griegas* (Esquilo, para colmo, en traducción rimada), que devoré ese verano en Madrid, mientras Radio Nacional de España pasaba las sinfonías de Bruckner y noticias sobre la guerra en Nicaragua. A mi balcón llegaban los ecos de “la marcha” en la placita de Chueca. Era imposible no bajar.

La pregunta, otra vez, es: ¿qué ve el OJO?, ¿qué recibe?, ¿qué percibe?, ¿qué elabora?, ¿qué condensa y cambia, antes de proyectar sus rayos/radios? ¿Qué de todo eso lo constituye como OJO, qué de todo eso dará ocasión a los yoes, los otros, que se encarnarán en el poema? Más aún: ¿cómo esos yoes vuelven a refractarse en el

OJO y a ser su historia, esa *Historia del ojo* que—de la mano de Bataille—, pasaría a ser, casi inexplicablemente, el vínculo que uniría mis últimos meses en Madrid y mi rotunda reinserción, cultural y amorosa, en Buenos Aires?

El tiempo quiere que me limite a esa experiencia, vivida hace ya veintitantos años, en Madrid, más que—como tal vez se hubiera esperado—me extienda en esta otra, tanto más inmediata, que han sido estos últimos veinte años de residencia en los Estados Unidos. Es esa experiencia de vivir y escribir en Madrid hace ya más de dos décadas la que me hace ser muy cauta con respecto a cualquier rápida afirmación que pudiera intentar resumir la influencia de mi vida en Nueva York en el espacio del poema.

Cualesquiera que sean los cambios que se han producido en mi obra, pienso que sería muy difícil reducirlos o explicarlos sobre la base de una incorporación o asimilación o juego con la lengua inglesa escrita o coloquial, o la lectura del canon poético norteamericano de Olson (más aún de Duncan) en adelante, o a la tan extenuante como magnífica contingencia que es vivir en Nueva York. ¿Cómo medir la diferencia, la distancia que me separa hoy de lo que habría sido y escrito de haber seguido viviendo en Buenos Aires, o en Madrid? ¿Cómo escribir la historia del OJO de modo que dé cuenta cierta, en algún grado al menos, de cada uno de los rayos/radios/voces que se proyectan en el poema?

Aun si quisiera compararme, no ya con quien yo misma podría haber sido, sino con mis amigos y pares de Buenos Aires, se me impondría señalar varios elementos que acortarían la hipotética distancia que, en otras épocas o con protagonistas de distinto perfil cultural, podría haberse establecido entre nosotros en estos años de ausencia. Uno de esos elementos es, sin duda, la tarea rela-

tivamente unificadora de los avances tecnológicos de las últimas décadas; otro es, a mi entender, la indiscutible apertura intelectual—curiosidad incluso, sólo si por ello se entiende una motivación auténticamente insofocable, festiva, visceral—que siempre caracterizó al menos a la clase media y a estudiantes e intelectuales de nuestro país, frente a la relativa autosuficiencia—indiferencia—diaria—de esos mismos estratos en el seno de algunas otras sociedades con economías mucho más fuertes y circuitos culturales radicalmente más institucionalizados.

En este sentido, siento que me sigue uniendo una enorme afinidad y mucho que aprender de aquellos a quienes dejé o con quienes he trabado relación en estos años de frecuentes viajes a la Argentina. Pensarlo de otro modo sería seguir creyendo que cada vez que “vamos” o “volvemos” al país que dejamos, llevamos los bolsillos cargados de abalorios, como Colón sus tres carabelas. Hay quienes lo piensan y lo sienten así. Pero no es mi caso. Desde mi perspectiva, esos abalorios no son sino “la flor del paraíso” que el trasplantado necesita—él o ella misma; no quienes dejó y lo esperan en su tierra—, el *ready-made* que precisa para justificar de forma rápida y tangible el ingente esfuerzo que le significó tal traslado, su propia sobrevivencia.

Dicho esto, es obvio que la experiencia de ninguna de esas personas que considero mis pares agota mi propia experiencia, como la mía—por plena que sea—no se equipara, agota ni reemplaza la de ninguno de ellos. Cualquier comparación interpersonal en este aspecto permanecería siempre en el ámbito de lo fantasmático; mal podría cumplir el propósito esbozado más arriba: servir de modelo para deslindar diferencias entre la

persona que soy y la –por lo demás inexistente– persona que podría haber sido.

Por eso ante la pregunta por la experiencia de traslado, de desplazamiento, de ese yo/I/OJO que jamás se produjo, que nunca existió ni existirá en ningún lado más que como hipótesis; como espectro (una etérea Merceditas, immaterial, incorpórea, que seguiría viviendo su fantasmática vida en un Buenos Aires o un Madrid o un Nueva York que tampoco existirían más que como el paisaje de un sueño)...., ante esa pregunta por el desplazamiento, por la vivencia y los efectos del desplazamiento de ese OJO incumplido a este OJO que soy, siento que se me imponen otras topografías, complejas e imprecisas, otras genealogías posibles, otras maneras de ordenar el tiempo y el espacio, las lecturas y las mitologías, que se resisten a la común estrategia de hacerlas coincidir con el tiempo y lugar de residencia.

Con esa imposibilidad de respuesta habremos de vivir. Más aún: quizás sea sólo eso –esa pregunta constante y su respuesta imposible–, la única experiencia clave que nos separe de aquellos de nuestros iguales que han optado por volver o seguir viviendo en esa tierra –nuestra u otra– que por alguna razón dejamos.

Las fabulaciones del exilio

Alicia Borinsky

Alicia Borinsky. El mundo creado por la reprensión cambió para mí y para tantos otros la geografía afectiva de la ciudad, y mi escritura comenzó a nutrirse de imágenes de aislamiento, mensajes cifrados, abandonos reales y ficticios, la sensación de remitir cartas a destinatarios desconocidos.

Dejé la Argentina por primera vez demasiado joven para enfascarme en cualquier nostalgia de exiliada, pero inventé, sin embargo, dos autoras que, con mi mismo nombre, escriben en dos lenguas diferentes: el inglés y el castellano. Los cuentos y desencuentros de estas mujeres y su guiño de humor negro cuando hablan de la lengua materna me acompañan a la vez como regalo y peso, aún ahora cuando he pasado del exilio al estado menos dramático de estar aquí y allá en distintos momentos del año.

Un sanoviar

Estoy sentada en el departamento de mi abuela en el Once. La familia siempre habla de su belleza pero yo, a los cinco años, la veo como una anciana de cutis muy blanco con canas de reflejos azulados que sólo más tarde me resultarían sorprendentes. Es rusa y aunque ya perdí el tono de su voz sé que su castellano mezclado con idish es, en ese momento, una evocación de interlocutores perdidos, de conversaciones que acaso hubiera preferido tener con otros, los verdaderos miembros de una familia que no conocemos y no nosotros, nietos cuyos nacimientos fueron producto de un viaje azaroso.

Está agitada por su historia, la misma de siempre: en ella huye de Rusia con cinco hijos y un marido dejando una gran fortuna enterrada debajo de un árbol. En alguna versión hay un mapa, en todas un auto, el primero de Odessa, y el peligró, los pogroms, el abandono de todo y la huida a pie, lastimaduras, encuentros con enemigos y un barco que llega a la Argentina.

Cerca de la ventana, en la misma pieza está mi padre distraído, pintón, clavel en el ojal con aire de porteño, y un guiño humorístico constante. Tararea un tango en

voz baja para que ella no lo oiga y yo ya entiendo que en esa música está la complicidad, el pacto por el cual nos escapamos de la herida del exilio de la abuela.

Mi padre está más cerca de mi experiencia que de la de su madre, porque en el momento de esas historias tenía menos de dos años. Para él ese pasado no existe. Visita a su madre con ironía pero con verdadero entusiasmo por su cocina. El strudel casero es algo tangible, lo demás es producto de un exotismo que sería ingenuo no ver como manufacturado. Apenas presta atención a lo que ella dice, como si se tratara de un programa de radio que uno puede usar como ruido de fondo.

En la pared encima de la cama hay un retrato de mi abuela vestida de novia, parada junto a un hombre mayor que mira desafiante a esta gente que nunca lo vio en persona. Se casaron cuando ella era adolescente. Borinsky de Borinsky es su apellido y los nietos bromecemos: *somos así porque la abuela se casó con un tío carnal.*

Nos adivinamos, nos sentimos normales. Es decir: argentinos, algo autsemitas, algo arrogantes, enamorados de nuestra dicción. No lo sé aún pero no le creemos porque habla un castellano con huellas de ruso, y llegará el día en que yo me preguntaré por la reacción de la gente con quien hablo en inglés, ya no en casa de mi abuela en el Once ni en el departamento de mis padres en Flores.

La abuela miente. Y la conciencia de que es una fabuladora me deja perpleja, fascinada. Sé que miente porque mientras habla miro el samovar que dice haber traído de Rusia, las colchas, los manteles bordados, las bandejas, y me intoxicó con el halo de los objetos que nunca podrían haber sido acarreados a pie en el viaje a la Argentina.

Qué coraje y qué desprecio por la realidad. La abuela actriz, la fabuladora, se muere antes de que yo pueda tener un recuerdo adulto de su presencia.

No entiendo bien lo que dice pero la miro, la cambalizo mientras pienso en los dos hombres canosos que se sucedieron en su vida amorosa, en especial uno con aire de funebrero y sombrero negro. Nunca la vi reír, pero el sonido de una carcajada interna, el eco de la satisfacción por el camelo y su autoconstrucción como argentina son los elementos del tembladeral en el cual se apoya mi experiencia íntima de la lengua materna.

Mis recuerdos no coinciden con los de mis primos mayores.

Fabulo como ella.

En mi caso es para pensar mis vínculos con la naturalidad de mi lengua. Vengo de una Argentina de inmigrantes para quienes el estilo y las poses eran parte del ser nacional.

Las geografías evocadas, los mapas de la supuesta riqueza familiar, las costumbres que rápidamente pasaban a ser parte de la manera en que funcionaba la ciudad, el latido de la invención como miembro necesario del organismo que uno adoptaba para salir a la calle les resultaban imprescindibles.

No se podía circular sin autojustificación. *¿Y tus viejos, de dónde vienen? ¿Cómo se escribe tu apellido?* En exhibición y lista para el contagio de la literatura fantástica, la compañía de los libros de viajes, las novelas picarescas y la libertad de la escritura y el dibujo para explorar cuánto de todo esto es, era un abanico y nosotros los personajes.

En un poema César Vallejo habla de esos nuevos raros que algunas aves ponen del viento. La soledad que sentí desde mi nacimiento al no ser parte de una cadena

aprehensible y asimilable que culminara en mi me paró bien para el exilio. Fue la compaginación de la vida familiar, la combinación de los idiomas que se hablaban en la casa, los secretos y las verdades a medias, la proliferación de gente definida como los otros, la condescendencia con respecto a quienes no lograban asimilarse, el orgullo de mi madre: *no tengo nada de acento*, decía, y en esa frase celebraba la desaparición de Polonia en su dicción, el agujero negro por el cual se deslizaron las vidas de los familiares y amigos asesinados por el nazismo. *Me sabía porque le hablé con perfecto acento alemán a un guardia que me paró cuando iba al trabajo*, decía mi abuelo polaco, nariz ganchuda y orejas apantalladas, como si el guardia tuviera que oírlo hablar para saber que era judío.

Son historias que me contaban y se contaban a sí mismos. Esa es la primera Argentina que amé y que quiero. Está signada por la pasión del doble fondo, la necesidad de ser interpretado, el juego de *mascarita qué hacés no me conocés, adónde vas con mantón de Manila*, los cuerpos vestidos de satén que están acostumbrados al percal, la pretensión de figurar: Evita, Cristina, Chiche, los *make-overs*, el desacomodo, las ganas de apostar a que la imaginación pueda completar los fragmentos y nos deje emerger como personajes coherentes, las ganas de hacer historia y contar historias.

Contar con descuentos

Mi escritura, en la medida en que se nutre del tembladeral que entiendo como raíces, hiltvana en distintos registros ciertos suplementos que la realidad cotidiana nos brinda para entendernos en la alusión, el chiste, el humor negro.

Cuando empezaron a circular los cartoneros hurgando en la basura para darle utilidad a los pedazos que se abandonaban en la ciudad, ese reciclaje me suscitó analogías con mensajes truncos, recontextualizaciones y miserias de mis varios exilios.

Surgió así un libro: *Las ciudades perdidas van al paraíso*. Ciertos textos ilustran mejor que cualquier comentario las cadenas de asociaciones que aparecieron en ese momento y que complicaron la idea de la vuelta unívoca a Buenos Aires, porque la ciudad y el país mismo se me ofrecían con el idioma del desecho. Para mí era contar historias que se des-contaban, como los objetos rotos en las bolsas de basura. En mi caso, el des-cuento era el tiempo de mi ausencia.

La caridad empieza por casa

Los motociclistas adoran a la mujer del presidente porque se encuentra con ellos en callejones sin salida vestida de juana de arco de caperucita roja de quinceañera y de malcante la adoran sin malicia y le dan su porcentaje del tráfico de drogas pero todos saben que es un pretexto para jugar con los ojitos de los niños que se iluminan cómo se iluminan con la felicidad química futuro del país cultitos paspados y sonrisa desdentada

Descarada

Hoy de puro distraída salí a la calle con la cara de mi madre
Cada vez la entiendo menos

Cuanto más quiero disimularla con ropa
metémela en el bolsillo
fletarla como material de exportación
más miedo me da perderme en su edad
naufregar para aquí y para allá

entre sus recuerdos y los míos

Atención! Olivia es una simuladora

Si tuvieras alas usaría una silla de ruedas

Olivia tiene una amiga que conoció en la clandestinidad por eso nunca nos dirá su nombre pero logró averiguar su vestuario camisón rosa para no olvidarse que es mujer
la marca del zorro

moños, moños y más moños (todas las noches tira dos anteojos que ven el pasado a través de cristales ajenos)

Palpita pero no late

Practicar sus costumbres para que los filmes y ahora que se viene el verano hay un simposio para resumir la naturaleza de sus identidades. De un lado para otro andan los expertos en memoria. Huelen soquetes, traen fotos, sacan a relucir pelotas de fútbol y yo, que también espero la fama, les prometo entregarles nuestras cartas de amor y esa floricia hoy reseca que me diste a la salida de una reunión política.

Más vale prevenir que gozar

No iba a los bailes porque sabía que después le dolerían los pies

La prensa argentina está fascinada por los cambios de aspecto de las mujeres políticas. También, a pesar de ser local, íntima, aparentemente conocedora de rumores y de las cadenas que lo crean, debe completar con la ficción su necesidad de entender a las dirigentes no como protagonistas de hechos sino como simuladoras. Por eso frecuentemente el chisme y las parodias: *tal tiene una melena con extensiones artificiales, tal otra bajó precipitadamente de peso, esta quiere imitar demasiado a Evita* sugieren una

perspectiva de fondo moralista similar a la de aquellos tangos que lamentan las ambiciones de alguna obrerita por lucir lo mismo que las minas del centro. El artificio asusta y halaga con su promesa de manipulación y distanciamiento. Las mujeres en la vida política son tratadas por la prensa casi como vedettes del espectáculo y se convierten así, para el periodismo, en parte de una Argentina que debe ser tomada con ironía, con la misma perplejidad con que se ve a alguien que no pertenece a la propia cultura. Las mujeres son vistas como de otro lado. Por eso, hay que analizarlas, desmenuzarlas antes de darles el derecho a pertenecer y actuar.

Al mismo tiempo se reafirma la actitud que caracteriza a la cultura popular urbana desde Roberto Arlt: hay una autenticidad que se les escapa a las clases adineradas y se culpa a las mujeres por lucir vestimentas y maquillaje. Pero la definición del enemigo, culpable de la impostura, es tan generalizada que termina fijando nuevamente la imagen de algo inasible, un teatro montado no para consumir sino para consumirnos. Cautivada por las historias de mujeres y las mujeres como historias escribí mis libros de narrativa más políticos: *Mina cruel, Sueños del seductor abandonado* y *Cine continuado*.

La vida es una herida absurda nos enseña el tango, y en la afirmación esconde el goce, el desgarramiento que nos hace ir de un lado a otro para inventar lo familiar con una paradójica desconfianza en las raíces.

Entro y salgo de esa ingenuidad que se disfraza de sentido crítico, de esa desconfianza y dudas tan generalizadas que acaso nos impidan reconocer lo obvio escondido, la limpidez del chiste y la indignación no estratégicas.

Detalles de la memoria

Soy de la generación que vivió en la Argentina las persecuciones y desapariciones. Dependí de amigos que me avisaran cuándo irme, de casualidades y generosidad. Sentí la hostilidad de todo lo que me resultaba querido: la plaza, las calles del barrio donde empezaron a circular Fords Falcon, el resquemor ante la curiosidad excesiva del portero, la tentación de encogerme como un caracol y llevarme todo puesto.

Mejor que la muerte a plazos de la nostalgia, que es pringosa y nos precipita a lamernos las heridas y eternizarlas, el humor negro. Mejor que el autoanálisis, la invención de personajes. Y entre todos ellos, esas mujeres que definieron lo que iban a dejar como algo a la vez invisible y propio.

De chica pasaba por una casa de la que se decía que allí vivía Nené Cascallar, la escritora de radionovelas. Pensar que en mi propio barrio se inventaban esas heroínas complicadas, dignas, sufrientes y enigmáticas me daba mucha esperanza. Con la Alicia de Lewis Carroll y ellas tenía una muchedumbre para el diálogo interior.

No era que faltaran personajes de la vida diaria, pero no tenían la modulación de voz que las volviera íntimas y sugerentes como las de la radio ni la mirada perdida en el vacío de las actrices en las fotos de *Radiolandia* y *Antena*.

La loca de mi cuadra era una mujer que salía a los gritos estrujándose las manos y que se quedaba en la puerta haciendo muecas hasta que un grupo de chicos le metía miedo y se iba corriendo hacia adentro por el zaguán. Andaba con un batón gris que no abrochaba bien, le quedaba muy suelto, como si hubiera estado embarazada o simplemente gorda cuando era nuevo. No le importaba nada, era una *dejada* según los adultos, pero algo debía

querer conservar porque huía despavorida de los chicos. Mientras que en mi casa se hablaba siempre en voz baja

para no molestar a los vecinos, decía mi madre, *para no escacharnos*, advertí yo desde muy temprano, yo admiraba el desparpajo, la libertad de la loca y en algún rincón añejava algún sufrimiento, alguna experiencia que me alejaba de la estopa cotidiana. La madre de una compañera de escuela, una viuda que llevaba medio luto y venía a dar inyecciones con una mirada esquiva que me hacía pensar que si daba en el blanco era por milagro, era, todos lo sabían, la novia del cura. Por las tardes, en la puerta de una casa de departamentos enfrente de una placita adonde iba a jugar se paraba una mujer con mucho maquillaje y pestañas postizas; se comentaba que había sido finalista en un concurso de miss Argentina hacía una década y que por eso no se había casado. Esa había sido una desgracia, murmuraban, y evitaban conversar con ella por lástima, ya que aparentemente el ideal era tener niños como nosotros. Regalos del cielo que siempre se portaban mal.

A dos cuadras había una con una larga trenza rubia que regaba begonias y cantaba. Otra, una vecinita, iba a un colegio de monjas y, cuando se le apareció la imagen de la Virgen mientras tomábamos sol juntas en la terraza, el aspecto de la Virgen, la expresión de la cara y su ropa entraron a formar parte de la galería que me acompañaba uniéndose así a todas las minas del tango, a Ava Gardner, María Félix, Alba Solís, Jeanne Moreau, Gabriela y Alfonsina, Juana de Ibarbourou, Remedios, con esos absurdos consejos, y todas las demás, como parte de un caleidoscopio femenino constantemente transformado y con infinitas propuestas de juego.

Las mujeres me fascinan porque están destinadas por la cultura de consumo a operar como si fueran trabajos

en curso, destinadas a ser definidas por la ropa, el maquillaje y el rigor semirreligioso de las dietas.

No precisamos ser exiliadas en el sentido estricto del término, porque en el universo del shopping somos definidas de entrada como seres en circulación constante. De vidriera en vidriera, de aviso en aviso, la cultura nos propone modos de ser más atractivas, de tener otra historia o de acceder verdaderamente a la nuestra.

Las mujeres. Nosotras. O ellas y yo. Cada una individualmente pero también en compañía en la difícil convivencia de quien poco puede aceptar lo gregario. *Somrity anxiety*, resquemor del gineceo, dijo una vez Sylvia Molloy refiriéndose no recuerdo a quién, pero me parece que es un buen modo de pensar a la mujer misma como una exiliada en potencia, como ese ente nerviosa y ansiosamente incorporado y expulsado en relación con un orden que parece exigirle que se presente como un personaje. De ciudadanía dudosa, tiene que probarse constantemente en la patria del espejo y la vidriera.

:Adentro y afuera?

El adentro de mi Argentina es el de los de afuera. Mi intimidad resulta triplemente entrelazada con las persecuciones y exilios de mi familia y mi modo de pertenecer fue también signado por el gran exiliado que nos marcó a todos: el Perón que desde España logró dibujar un mapa en el cual, voz cantante los 17 de octubre, celebraba su ser más argentino que nadie.

Reconozco mi ciudad en la zona de calles combinadas de distintas partes del mundo en *62, Modelo para armar* de Julio Cortázar, en el Retiro de Witold Gombrowicz que, al llegar a la Argentina repetía la historia de su arribo con ribetes que mucho lo acercaban a mi abuela, en

la soledad de las calles de París de esas novelas de Jean Rhys con protagonistas que se miran constantemente en el espejo para asegurarse de que se ven bien aunque no sepan qué papel están jugando en el extranjero.

Ando por Buenos Aires alerta, con ganas de escuchar y entender lo que se dice y siento que mi bilingüismo me acerca a quienes llegaron de otros sitios para darle su carácter.

El adentro y el afuera del lenguaje argentino, de su literatura, son parte de una misma trama. Sarmiento quiso fundar una Argentina con habitantes de recambio, civilizada por europeos, y de ese modo se sentía genéticamente argentino; Manuel Puig oía una música constante que quería decodificar: la cháchara de las señoras de clase media que transcribía como si fuera un idioma extranjero; ciertos nacionalistas oyeron ruidos de corceles y marchas militares, introdujeron el lenguaje de la subversión y los infiltrados.

El sonido y la dicción nacionales son siempre un espejismo si no se piensan con ironía.

Un personaje de un libro que estoy preparando en este momento encarna la memoria del espejismo:

Hay cosas que te matan

A Beatriz la trajeron de recuerdo de un país donde hablaban un idioma casi sin vocales. Ella perdió la memoria no bien pisó el aeropuerto y ahora no entiende los mensajes cifrados que le llegan desde las tripas, el agujero cantarín que tiene que llenar con más y más empachadas hasta que la Beatriz de antes flote ahogada dentro de un cuerpo redondo como la tierra, antipático y brutal, estilo apocalipsis.

ALICIA BORINSKY

A modo de conclusión:

Mejor el samovar con su invitación a la duda y la paradoja que las falsas seguridades y la mezquindad de quienes creen que la verdadera literatura siempre se hace desde un adentro literal que invisibiliza a los otros y así completan, sin darse cuenta, la tarea de las desapariciones.

La pesadilla

Sergio Chejfec

Sergio Chejfec. Nació en Buenos Aires en 1956, donde vivió hasta 1990. Soy autor de novelas, ensayos y poesía. Entre mis libros: El llamado de la especie, Moral, Los incompletos, Boca de lobo.

Historia

Es el año 1933 y Salvador Novo, en su primera visita a Buenos Aires, pasea con un recluta, un colimba a quien ha conocido el día antes, apenas llegado a la ciudad. Es de noche, Novo sugiere ir al biógrafo pero el soldado propone el teatro: quiere ver de nuevo, porque ya lo ha visto, un sainete llamado *Don Chicha*. Novo pregunta por qué no el cine. La respuesta de Victorio, el soldado, es terminante: "Me duermo", dice. El viajero traduce: significa que las películas lo aburren. Novo se detiene en la explicación y comenta, con un dejo de curiosidad, la tendencia de este hombre a resumir en una palabra circunlocuciones que normalmente demandarían una frase. (La semana previa había tenido en Montevideo una experiencia parecida, aunque menos radical: al preguntarle a un lustrabotas si podían encontrarse en la ciudad calles más bonitas que esas cuatro de la Plaza Constitución, el hombre se había quedado mirándolo para contestar en seguida con un breve "No sé".)

Aquella actitud sintética del habla argentina, que parece obrar por elipsis gráficas antes que por concatenaciones verbales, llama la atención de los extranjeros. La

experiencia de Novo muestra que no es un fenómeno reciente. Sin embargo tampoco pasa desapercibida para los argentinos, en especial cuando, en el extranjero, se encuentran frente a otro tipo de castellano oral. Para mí, la proliferación verbal en el habla cotidiana de otros países latinoamericanos fue una continua revelación, y me sirvió también como afirmación del típico laconismo argentino, basado en la rutina (cuando no en el desinterés, la simpleza o la desconfianza). Alguna vez, en Venezuela, con un amigo dedicamos largo rato a revisar esas diferencias. ¿Los hablantes del norte de Sudamérica tienen un mayor contacto con la naturalidad, o con el medio rural (aunque no campesino: los campesinos no hablan), y eso los hace hablar más elocuente o "barroco"? En México o en Ecuador: ¿pueden las reglas de cortesía ser consistentes hasta el punto de verificarse la profusión verbal como una cristalización de ellas? No llegamos a conclusiones, en especial porque la conversación deriva cada vez más hacia las ausencias de la parte de lengua que nos toca, como si el habla de todos los pueblos fuera todo lo que la lengua argentina no es.

Antes de cumplir con las obligaciones de funcionario mexicano y presentarse a sus jefes, el día anterior, Novo, exponiendo su moderna sensibilidad urbana, ha querido extraviarse por la ciudad. Explica entonces con soltura andariega: Diagonal Norte desorienta tanto como la calle Broadway de Nueva York o como la Market Street de San Francisco, etcétera. Por lo tanto consigue perderse, y desorientado se acerca a un policía para preguntar por la calle Florida. El policía resulta ser Víctorio, el soldado, quien se ofrece de guía. Este típico muchacho porteño que vive en un conventillo con su hermanita costurera, revela a Novo la ciudad que sus amigos Ricardo Molinari,

Pedro Henríquez Ureña y otras distinguidas figuras quizá nunca le mostrarían. Faltan varios días para que Novo tenga un agitado y arduo encuentro con Federico García Lorca en el hotel Castelar de Avenida de Mayo, pero ya Víctorio es la figura clandestina, arrabalera, que anticipa y convalida ese affaire. Como si Buenos Aires tuviera diversas aguas donde beber y fuera recomendable no romper ningún equilibrio. Novo viene a ser el visitante culto a quien la cultura letrada ya no basta, como registro social ni como inclinación intelectual.

Conscriptos. A los pocos años de su regreso a Europa y en el clímax de su nostalgia argentina, Gombrowicz pedía a sus amigos que le mandaran recortes de diarios y postales de calles céntricas. Si parecían conscriptos, mejor. Y si los conscriptos aparecían en vistas de la zona de Retiro, muchísimo mejor. Era el momento de la consagración internacional de Gombrowicz y todavía hacía poco que había descartado volver a la Argentina. La administración de su fama, como la llamaba, le insumía cada vez más tiempo. Sin embargo durante unos meses se le ocurrió organizar la vuelta (quería saber el costo de los alquileres, los mejores sitios para vivir, etc.), e imaginó que cuando regresara a la Argentina sería, por rebote de su éxito fulminante y mundial, "una mezcla de Ricardo Rojas y Goethe". Es reveladora esta combinación de cultura oficial local y cultura oficial universal, no tanto porque Gombrowicz se haya imaginado plausiblemente representado por ese dúo, cosa improbable, sino porque aparece el viejo diagnóstico suyo sobre la cultura argentina, ahora expuesto como fantasía propia o broma privada. La hipóbole, o sea, su trayectoria triunfante, ha alcanzado el bastión más elevado, ni más ni menos que el escenario de consagración en Europa. No obstante algo

queda sin encajar, es el punto nacionalista: Rojas organizando la tradición letrada y las leyendas mágicas, Goethe por su lado fijando una sensibilidad literaria, frente a este Gombrowicz imaginario, extrapolado en la Argentina como el hijo pródigo polaco que fue desde 1964.

Pese a los pocos días de estadía porteña, Novo es una anticipación fanática de Gombrowicz: trama recorridos urbanos con Victorio pero también con Henríquez Ureña, se encierra con García Lorca, abandona tertulias literarias, publica un libro privado (*Seamen Rhymes*), encuentra un comité de amigas que lo cuidan. Hay una trama de la nostalgia, cuando rememora su estancia, y un paisaje de sátira, cuando por ejemplo imita la lengua local de Victorio y la andaluza de García Lorca.

Ambos, Novo y Gombrowicz, ponen en escena una sensibilidad jerárquica de la cultura, aunque sea en parte para negarla. De Gombrowicz conocemos varios ejemplos; por su parte, Novo sugiere, cuando aún no bajó del barco que lo trae de Montevideo, lleno de ilusión y temor ante el arribo a tan ilustre ciudad, sugiere que si no está precedido por libros de éxito, para un escritor extranjero es malo visitar la Argentina. Advertencia que Gombrowicz comprobaría seis años después.

Materia

Quise comenzar por estos comentarios para testificar una experiencia: en la madeja de evocaciones y recuerdos distanciados de quien está fuera de su país, las versiones que los extranjeros construyen sobre este poseen una capacidad persuasiva particular. No nos convencen de algo definido, sin embargo; más bien despiertan en nosotros un clima de camaradería y frustración: estamos a mitad de camino entre ellos y los, digamos, residentes.

Somos los visitantes que al llegar a nuestra comarca registramos el paisaje archiconocido, pero siempre desordenado hasta cuando nos acostumbramos de nuevo. Esas lagunas de tiempo traducidas como elipsis físicas convierten cada visita en una actualización espontánea; es el procedimiento de la lectura saltada. Las largas novelas del siglo XIX, con su organización previsible, cuyos parentés ambientales invitaban a ganar tiempo pasando páginas, son el modelo más evidente. Puede ser también como la organización de los sueños, hechos desbocados que se ordenan según un mecanismo inevitable: después del largo viaje aterrizamos en ese país nuestro que nos parece inmediatamente extranjero.

Hay un relato que combina lectura y sueño, *El uruguayo*, de Copi. El procedimiento es tachar lo que se ha leído, quizá como una forma de cancelar toda posibilidad de elipsis y, con ello, cualquier reconocimiento eventual. El viajero no querrá atar cabos ni establecer relaciones; se propone eliminar los recuerdos y usar solamente herramientas civiles que son desinencias escolares. La misma tarea de tachar es propia de la escuela, sería la antesala de la literatura (en la literatura se destruye, ya no se tacha). Ese relato a medias inconexo, con cartas dirigidas al Maestro, atiende a las impresiones espontáneas del visitante que, por añadidura, debe resituar la experiencia de los uruguayos: los residentes esperan del narrador que les notifique las novedades producidas desde la anterior visita. Así, por ejemplo, debe anunciar "a usted se le ha caído el pelo", o "usted perdió a su marido". El visitante permite asumir a los propios residentes su experiencia, congelada mientras no estuvo, y de hecho organiza también la realidad física: el Uruguay se reduce o se expande según el movimiento de sus habitantes, que

lo siguen, etcétera. Cada nueva carta dirigida al Maestro actúa como un compás de espera de próximas definiciones, pero como el destino del texto es la tachadura, y por lo tanto lo referido es secundario, el país adquiere la organización caprichosa de los sueños.

El uruguayo es el primer relato de Copi, y *La internacional argentina*, el último; ambos se escribieron para evocar el exilio. Copi es quizá el único que mantuvo una línea, digamos, literaria, cuando se trató de representar al país como una prolongada pesadilla que sobrepasa el territorio físico y la vida concreta de las personas nativas. La cultura militar, la Iglesia, la clase media ilustrada, los desaparecidos, los exiliados, los políticos, los artistas, son vehículos de proliferación cultural, signos de una civilización imperfecta que tuvo la mala suerte de nacer y desde cuyo confín austral no llega, para desgracia de su orgullo, ni a salpicar al mundo con su idiosincrasia.

También vale mencionar el reciente libro de Saer. Obra culminante y vacilante al mismo tiempo, *La grande* tiene todo para ser leída como una escrupulosa despedida de la naturaleza y del mundo. Saer ensayó durante cuatro décadas la descripción de lo mismo dentro de lo igual; pero la última novela no intenta problematizar el sentido de la propia memoria, como ocurría hasta ahora en los libros anteriores, sino que se aviene a sus mandatos y así, digamos, confía sosegadamente en la evocación de los personajes. La novela dice que la recuperación del pasado es imposible; quien se ha ido, cuando regresa, más que reencontrar el paisaje, siempre incierto, que lo rodeó años atrás y se mantiene sin cambios a su vuelta, busca la lealtad de los sentimientos o de las emociones en tanto son la única garantía de continuidad subjetiva. La naturaleza sólo habla de sí misma, y la memoria se or-

dena según la importancia o cualidad de los hechos. Ambas se apartan de lo acostumbrado: en Saer siempre había que desconfiar de ambas (memoria y naturaleza), aunque la desconfianza fuese al fin de cuentas una forma de síntesis, de modelo retórico. En cambio, ahora con *La grande* memoria y naturaleza adoptan el tranquilo tiempo de la remembranza y la contemplación. La figura es el recuento, esa variable mental de la enumeración. No es fácil separar la mirada amarga con que se representa haber vivido en el extranjero de la disposición melancólica con que el narrador tiende a describir la naturaleza. Como si cada persona estuviera exiliada de su propio país, que es el de la infancia (esta es una tesis acostumbrada en Saer), pero como si ahora el relato pudiera restituir la verdad (plenitud, estupor, o alguna otra cosa) guardada en el recuerdo. Este quizá sea el hecho sorprendente de *La grande*, el intento de sintetizar experiencia y subjetividad. Ello evidentemente expresa un mensaje alegórico sobre el exilio, circunscribe el campo de representación de este tipo de experiencias y propone una hipótesis sobre su condición, de algún modo evasiva y fatal.

Actualidad

Tratándose de evasiones, voy a hablar sobre mi experiencia relacionada con el presunto tema de la reunión. En su momento, hace bastante tiempo, tenía un fuerte deseo, incluso necesidad, de irme, de vivir fuera de la Argentina, cuando providencialmente recibí la propuesta de trabajar en Venezuela. No lo pensé demasiado: cualquier lugar era bueno; y ese resultó particularmente propicio. Venezuela es un país fantástico (no lo digo en el sentido macondiano de la palabra, sino directo, a lo sumo irónico). Porque fue como llegar a la Argentina de

la década siguiente; Venezuela fue la promesa, más bien la premonición, que se me concedía observar. Desde otro punto de vista, tuve el privilegio de no ir a ninguno de los países centrales, porque el contraste que en mi caso se produjo con la Argentina no estuvo dominado por la variable "desarrollo / progreso / abundancia" y sus antítesis, sino por la modulación: Venezuela era menos y más de lo mismo (un poco peor, menos malo, más amigable, apenas distinto u otras definiciones imprecisas), era un país diferente dentro de lo parecido; para usar una metáfora lingüística, *no había distancia idiomática, sino sólo dialectal.

Esta especie de lejanía inútil hizo que el mi vínculo con la Argentina se mantuviera firme, pero a la vez no atravesado por la nostalgia, y que al mismo tiempo fuera difuso, porque no sentía haberme ido demasiado lejos. Ahora pienso que aquello que en un principio me resultaba novedoso y propio de Venezuela exhibía en realidad el color de lo conocido; y si esto no es demasiado elocuente agregaría que mi sorpresa inicial se debía más bien a un sentimiento de reencuentro, como si hubiese retornado al país propio después de una estada incompleta en la Argentina. Pero claro, tampoco precisaba engañarme. Por lo tanto vivir en Venezuela fue para mí estar en los dos países, y en ninguno a la vez. Esa indecisión fue clave para mi manera de entender mis propios libros (de los que me propongo en general que pueda decirse muy poco).

Y debido a ello es que cuando salí de Venezuela, hace un año, la sensación fue la de dejar la Argentina por segunda vez. O incluso más, sentí que dejaba la Argentina de un modo mayor o radical. No creo que esto se deba solamente al nuevo entorno lingüístico. Más bien

obedece a esa especie de actualización del pasado a que nos sometemos cuando cambiamos de sitio; o sea, otro tipo de lectura saltada. La Argentina me enviaba nuevas señales, distintas y desde otro lugar, para no mencionar las señales propiamente argentinas que encontraba aquí, mucho más nítidas que las presentes en Venezuela en la medida en que, como dije, se confundían con el propio país.

Futuro

En la prolongada vida de extranjero adopté la costumbre de citar dos frases; son como muletillas de las conversaciones que a fuerza de repetirlas han perdido, para mí, su dosis de revelación. Y sin embargo sigo afechado a ellas porque a veces me consuelan, otras me disculpan y en general me sirven para cambiar de tema (quien vive en el extranjero sufre la necesidad constante de cambiar de tema). La frase de Flaubert pertenece a una de sus cartas del viaje a Egipto: "¿Dónde si no en el extranjero lo propio se convierte en cierto y determinante?"; la de Leonardo Siascia figura en una crónica siciliana, en boca de un viejo emigrado: "Quien ha cometido el error de irse, no puede cometer el error de volver". Creo que quienes vivimos fuera estamos entre los dos motivos dibujados por ambas frases: entre el espíritu moderno del turista o visitante, que busca lo distinto como interiorización o confirmación de lo propio; y el sentimiento trágico de haber dado un paso que, para ser corregido, requiere una nueva equivocación. En especial los intelectuales pueden navegar entre los dos estados, o preguntas; la casi absoluta mayoría de los emigrados carece de opción. Ambas frases dibujan también un sentido divergente de nostalgia. Una es celebratoria, la otra

SERGIO CHEJPEC

es condenatoria; una describe la curiosidad de los sueños o las fantasías, la otra se adapta a la gramática de la pesadilla. Y entre esas aguas estamos.

Prender de gajo

Luisa Futoransky

Luisa Futoransky. Nací en Buenos Aires, con la segunda guerra. Soy abogada pero no ejercí la profesión. Publiqué poesía desde muy joven y a los 22 mi primer libro, Trago fuerte. Me fui de la Argentina empezando la década del 70. Viví en varias capitales, Pekín, Tokio, Roma, pero más que nada en París, donde residí desde hace 25 años. Mis dos últimos libros de poesía son Prender de gajo, publicado en Madrid, e Inclinaciones, en Buenos Aires. Guardo en el cajón y no por voluntad propia una novela reciente y un libro de ensayo sobre las supersticiones urbanas.

Mis certezas, mis fulgores, navegan entre lo que afirman uno y otro. Son muestras hechas en el tronco con navaja. Los árboles de mi bosque son extraños, no prendieron ni de bulbo ni de raíz ni de semilla. Prendieron de gajo, eso sí, nada que ver con las plantas parásitas. Otro día hablo de los baúles que no abro.

Estoy parado en un rincón árido.
Ignoro por qué no me pusieron
en un país mejor. ¿No soy acaso digno?

FRANZ KAFKA,
Preparativos de una boda campesite

Las lenguas de hablar, de escribir o de pensar a veces reflejan simplemente, como en el reciente descubrimiento astronómico de las "enanas morenas" (estrellas opacas que constituirían, por reflejo, gran parte del universo), la fuerza poderosa de la lengua ausente. Es decir, la que permite u obstaculiza la adquisición de lo más difícil para un expatriado: la residencia interna.

El 11 de junio de 1938, Freud escribió al psicoanalista suizo Raymond de Saussure: "Tal vez, en lo que respecta a lo que siente el emigrado en forma tan dolorosa, a Ud. le falte comprender un punto. Se trata de la pérdida de la lengua en la que se ha vivido y pensado y que, pese a todos los esfuerzos que se realicen para hacerla propia, no podrá reemplazarse por ninguna otra. Para mí resulta doloroso comprobar que en inglés los medios de expresión sin embargo bien conocidos se ven frustrados y como *el ello* intenta resistirse al abandono de la escritura gótica que me es familiar".

Es el mismo Freud quien, con la clarividencia que también le es dolorosamente propia y familiar, cuando ese mismo año se produce el *Anschluss* no escribe en alemán o inglés, sino que acude a una lengua muerta—el latín—,

para definir lo irreversible: *fnis austriac*, y poco más tarde, dos palabras que resumen el drama de los pocos que pudieron irse del infierno, hacia otro círculo del mismo: *¿dentro de 14 días, emigración?*

La otra oportunidad en que en sus *Carnets íntimos* (1929-1939) no escribe en alemán es la Noche de los cristales rotos, de 1933.

Trasterrado, sin tierra, expatriado, asilado, exiliado, alejado, ausente, colonizado, huido, porque casi siempre en el comienzo la emigración se cree golondrina pero luego se acrecienta sin orillas, sin respuesta a las carencias que van más allá de un palmo de la superficie. Carencias que se erizan ante el primer no dicho evocador. Eclipses que se desquitan en los sueños que borramos deprisa con el codo. Rabia, enajenaciones, azarosos percances que disipan en parte las legañas del amanecer.

Porque atrás queda desterrada la imagen fija, anclada, de un hatillo como una caja fuerte en el fondo de la memoria, cuyos cerrojos saltaron o se perdieron en el reino del dolor fundacional. Son esas llaves herrumbreadas de casas inexistentes que los emigrantes guardan de generación en generación, de casas que sólo existen en el hoyo negro de los astrónomos, con el mapa de la isla del tesoro de la infancia. Será por eso que para Pierre Mac Orlan "los auténticos viajes son esos que sólo los niños pueden hacer". Por eso los nuestros no lo fueron. A veces, como única joya en ese cofre de Pandora, quedó apenas un solitario juego de abalorios para musitar encantamientos en lenguas desarticuladas, poderosas para construir o destruir los muros de todas las vallas y alambradas, de Jericó a Berlín, de Ceuta a Baja California. Una maratón, un ruedo donde las banderillas clavadas en carne viva de cada uno dan cuenta de los *fnis austriac*,

personales, inapelables, de cada emigrante de ayer o inmigrante de mañana.

A diversos exilios y a buscar tierras abandonadas/ nos obligan los augurios de los dioses, pregona La Eneida.

No se sabe ni supo nunca bien por qué los augurios de los dioses se disfrazan de plagas y corporizan en guerras, hambrunas o tiranías.

Periódicas diásporas o éxodos que producen tembladerales similares, pues lo más enfermo y frágil en un emigrado son las raíces. Tal vez por eso las primeras publicaciones de las prensas comunitarias en el nuevo asentamiento con harta frecuencia se llamen "raíces". Y son en la lengua que persiste, la de los pactos y transacciones familiares, la de los secretos, las pasiones y los duelos.

Ya Rabbí Ben Luria, el gran cabalista judío medieval, ve en Dios el primer exiliado, el primer traducido. "El que no se nombra" porque no tiene nombre y al mismo tiempo tiene tantos que no los puede ni podemos enumerar, debe retirarse —*tzimsum*—, autoexpulsarse de su propia creación: para que esta exista tiene que condensarse a quedar fuera de ella, esto es fuera de sí.

Anidar pues, entre el vacío y el caos. Peligroso malabarismo. Exigencia extrema la del cabalista de recomponer el damero inmemorial de las lenguas astilladas como vasos que perdieron su significado primero de ofrenda y comunicación.

Después del diluvio, a partir de Babel, el exilio es un castigo, como la traducción.

Una memoria transgeneracional de remotas errancias y nomadismos arquetípicos y primordiales.

Compleja a más no poder, le caben calificativos que contienen óxidos y materiales volcánicos. Los más peligrosos son aquellos que inducen a la vorágine de las repeticiones.

Cuánto camino el emprendido desde entonces hasta los viajes nuestros sin mayores desplazamientos espaciales sino hacia el propio pasado, estas exploraciones internas y no geográficas, revés de la trama y del viajero que vislumbra el lenguaje detrás del idioma apresado raramente en algún sueño, en cierta pesadilla, en el interlineado o el silencio cómplice de un verso fugaz, en el marco de un poema.

Emmarañada tela de araña, es cierto, en la que a veces espacio interno y exterior son tangenciales y evidencian en el haz de la iluminación que fue esa, la primera frontera, la que produjo y provocó los exilios ulteriores y, por ende los asilos. Todos. Por eso me resisto hasta la enfermedad a las fronteras con sus papeleos imposibles. Y ni qué decir de sus uniformados y sus varas de medir, frenar y contener.

*

Los efectos del viaje según Ibn Arabi

Hay tres tipos de viaje y no cuatro que Dios reconoce: los que vienen de Él, los que van hacia Él y el viaje en Él.

Reconocer y aceptar hasta sus últimas consecuencias la energía del corazón. Seguir su huella. El movimiento, el viaje, es inherente a todo lo vivo.

Comprender el viaje es develar la realidad; permite conocer el carácter del viajero, adherir y separarse de los compañeros de ruta y por último, recorrer el sendero que va del hombre al Creador.

Describir el paisaje permite, entre los pliegues, introducir el desmadre personal: siempre y cuando, claro está,

no nos detengamos demasiado en un lugar. El imprevisito es frágil y siempre está a punto de desmayo; rutina, necesidad y aburrimiento le son fatales.

Ni el exceso ni la carencia sacian.

*

Los verdaderos viajeros son aquellos que viajan por viajar, dicen algunos, no por huir, pero el que esté exento de huidas que arroje la primera ancla.

Pero unos y otros emprenden, a sabiendas o no, la dolorosa operación de traducir, trasvasar, traspasar el paisaje al hombre. Para ello, a todas luces, primero hay que construir un puente. Cada uno lo establecerá según sus medios, de peligrosas cuerdas o sofisticada ingeniería, para llevar a buen puerto las palabras apropiadas que vieren el paisaje interno, ese que fue delineándose desde la infancia con sus sabores y acrimonia singulares al común denominador del otro margen, transacción aún más dura si cabe, ya que por lo general se la realiza cuando la memoria, siempre ella, ha hecho de las suyas, falseando datos y balances. Pues casi siempre la transmutación se efectúa cuando hay que padecer los estragos del invierno, tanto los de dentro como los de fuera. A cuál peor.

En realidad son muy pocos los turistas que se interesan por el paisaje como fin en sí. Para nuestros exiliados e inmigrantes la naturaleza como calidad estética no es un rasgo a valorar, como tampoco lo son las huellas históricas ni el pasado arqueológico del lugar donde se vive. Su energía viene de otro pozo, se confunde con emociones y sentimientos secretos y psicológicos.

El desfallecimiento, la impotencia acuden cuando se quiere trasladar la vasta gama de respiraciones indispen-

sables para vivir en una lengua, porque las herramientas no responden, quiero decir, la voz es ajena y la palabra oral y escrita no están a la altura ni de uno mismo ni del ostracismo a que nos condenan los otros, porque la lengua del meteco tiene algo de "no serio", algo desestabilizador que lo hace irónico o produce un dejo de menosprecio en el otro, el temido gentil, bárbaro o *goi* según el ángulo desde el que se lo fotografíe. El propietario del juicio y las instituciones del juicio, desde la santa Inquisición a la comisaría de barrio. Los que juzgan las mínimas y muecas del otro desde fuera del acuario y gozan con ello, porque nadie es en la mirada del otro tal y como querría ser mirado, nadie, sobre todo nosotros mismos, nos vemos como queremos que nos miren. El amor mejor ni mencionarlo; *manar* y *maná* son harina de otros costales que fluyen y refluyen de antiguos surtidores. Retornemos mejor el índice del discurso al deje, el acento y la gestualidad porque traicionan más que la indumentaria y la educación, la extranjería.

¡Cuántos años de heridas y ofensas sin vengar para responder a un impropio! ¡Cuánta pericia para retener una cifra elemental! ¡Cuán imborrable la nana que adormece todos los pesares!

La del expatriado tiene algo de la lengua del límite, la de los niños, la de los locos, también la de los poetas.

Llegar de una lengua, escribir en otra, a veces pensar en una tercera y vivir en la que se puede, constituye buena parte de la experiencia literaria de la novela contemporánea.

Las respuestas han sido varias, y los pactos a veces fueron llevados hasta el límite porque, ya se sabe, desde lejos se tienen relaciones excesivas y en las filigranas de la nostalgia se manifiestan trasfondos de odio y resentimiento.

Finnegans wake sería en ese sentido el gran texto de la lengua exiliada, pero también hay otros pactos y negociaciones más o menos dramáticas con la lengua: son los de Primo Levi, Kundera, Conrad, Singer, Nabokov, Kossinski, Beckett, Joyce, Gombrowicz, Kafka o Cortázar y Bianciotti. La relación con el país de origen donde *no* se vive brinda, sólo con la mera enunciación de estos nombres, lo denso de esta jungla donde se han producido todos los exilios.

Cada autor de alguna manera y a su manera no es más que una biblioteca ambulante, un atlas, que a su vez refiere y nos reenvía a otras bibliotecas donde proliferan finalmente todo lo no escrito ni cartografiado.

"Ningún escritor verdaderamente bueno escribirá nunca en una lengua aprendida, sino en la lengua que conoce desde la infancia", quiero creer que me corrobora Isaac Bashevis Singer.

*

Reseña

Soy de otra parte, otro cuerpo, otro golfo
para que me entiendan
para que no me entiendan demasiado
por atajos y digresiones
escribo.

A mano limpia. A campo traviesa.

Vivo por circumloquios, espirales, pidiendo disculpas,
[permiso.

Demasiado.

Tropiezo, desentono, me repito,
adiciono prótesis, me encorvo,

heteróclita, minuciosa, descuidada
descartando a manotazos, boqueando
con notas a pie de página
inverificables.

Desentraizada como tronco de plátano
a merced de la borrasca, puro cráter, pura fragilidad
sin saber echar raíces pero voy
poniéndome en escena, fuera de foco,
por lente cóncavo o convexo
nunca el del arcoiris
nunca el del amor correspondido menos furtivo.

El mínimo denominador común del dolor es universal
y su raíz cuadrada esta nuez, este rubí,
que aún alumbra, soberbio, secreto, aunque airado
la palma de mi mano.

*

En mi caso yo vengo de ahí, de aquellas palabras es-
tán hechas y rehechas mis frágiles ciudadelas contra la
peste. Están elaboradas de puro *batchwork*: frases, reta-
zos, cosechas vitales, palpitaciones a lo largo y ancho de
mis días y mis vías; mis lecturas, en suma, esta vida desor-
denada, esta poesía que es la mía.

En algún momento hay que admitir, y lo estoy hacien-
do, que se viene de la cantidad y se va hacia la calidad y
exacticitud de la palabra. Quiero decir: la poesía, en suma,
como una alquimia precisa que va más allá del misterio
y reside donde florece el primer asombro.

A medida que les traduzco cómo trascurre, crece y flu-
ye mi tema del exilio, mi trascurrir con esta "Argentina

dentro y fuera" casi como un triángulo de Bermudas,
porque traducción también es sinónimo de minoración
y resta, una imagen persiste en el escenario: se trata de
un cuadro de Bacon que mientras fui guía en el museo
del Centro Pompidou espiaba casi a diario. De un círcu-
lo caótico de verdes, surge un árbol macizo, inerte,
arrancado casi de cuajo. Sin anestesia. Como una muela
del juicio. Las raíces a flor de tierra, desmesuradas para
el tronco desguarnecido. Presiento que de ellas fructifi-
carán algunos brotes, otros perecerán sin remedio. So-
bre esa línea fulgura, a modo de sendero, un punto ama-
rillo, evidente. Se diría la cabeza de un hombre. Un ca-
ballete acaso. El título de Bacon es contundente: *Retrato
de Van Gogh*.

El mío, que sigue, viene de asunciones obvias pero no
por eso menos desoladoras: sé que no tengo ni lego rai-
ces, que no vine ni de bulbo ni semilla que no soy clavel
del aire ni traje pan alguno bajo la axila.

*

Prender de gajo¹

1

Cuando nací, en casa había un gallinero con pocas aves
pero mucho barro. Había también una cerca de alam-
bre oxidado que no se veía a fuerza y perfume de ma-
dreselvas.

En la puerta, un dintel de mármol herido servía para hun-
dir el dedo en la ranura y extraer hormigas coloradas,

¹ El poema que da título al texto fue integrado en *Prender de gajo*, Madrid, Ca-
lambur, 2006.

leer cuentos, adivinar dónde irían los escasos caminantes de la calle de tierra y aprender a esperar el príncipe, el pismo, el mesías y la revelación.

2

Se me llena la boca diciendo: mis abuelos fueron ebamistas y cosían entreteleta de corbatas.

En realidad me llenaría de orgullo con casi cualquier cosa que mis mayores hubieran profesado: podrían haber ejercido la fullería, ser incendiarios, panaderos, ricos o famosos, que yo tan contenta. Conversos, traidores, violentos, no.

¿Por qué a ellos los asumo y a mí, tan pacífica, tan inocua, todavía no?

3

La piedad, una piedad devastadora —la del diseccionador o el cirujano—, se asoma a este tiempo de amor que desgajo sin tino ni medida entre mis contemporáneos.

Algunos son ya un vago nombre que sumo a las falencias de mi credulidad.

Desde allí los observa la sementera de la cual provengo: una matriz de veras fértil en escasez y melancolía.

En cuanto a ellos, todavía puedo verlos, arraigados, a tierras que los expulsaron, otras que precariamente recogieron su intemperie y aun una tercera para inventarse el paraíso.

Así entre fragmentos de ausencias y lugares erijo esta muestra de cuanto fuimos y serán.

4

Gil de Urquita, Carozo de Jonelarrenga,
Bobuich de Boedo, Adolfo de Dorrego

De picnic en el firmamento de los ahogados, los presos,
[los suicidas.

Encaramados
densos, crueles

este peso sobre los hombros
la estúpida pirámide

no desciendo de ningún parsimonioso funcionario
sino de gente simple
colérica y desdichada

esta giba, el nudo de marinero
este defecto
el temor y la esperanza
que se entroscan

la cuesta, el viento
léase tifón

y sin embargo
estrellarse no es lo que era
subir la cuesta
soñar
o amanecer
tampoco

Coda

*escribo en relación a nuestros secretos
a la porción de lo indecible y la fragilidad de la memoria*

LUISA FUTORANSKY

casi al final de la urdimbre
venida a menos
fulgurante
a ratos
no hay quien lo niegue
ni yo me atrevo

La emigración en ciernes

Martín Kohan

Martín Kohan. Viví en el Bajo Belgrano, en Saavedra, en Palermo, en Caballito, en Almagro: esas son mis migraciones, todas dentro de una sola ciudad. Nunca viví ni tengo pensado vivir en otro lugar que en Buenos Aires. Aprendí dos lenguas extranjeras: el latín y el hebreo. La primera no pude usarla porque está muerta; la segunda, porque no viógo a Israel y porque mis abuelos hablan el idish, no el hebreo. La falta de su uso hizo que olvidara esas dos lenguas casi por completo. Me gustaría, en compensación, perfeccionar mi castellano rioplatense, al menos para la escritura.

Una escena de migración

Los puestos de migraciones de los puertos y los aeropuertos promueven el estado de distracción, o por lo menos su apariencia. Acaso haya que ver un signo en eso. No importa qué tan atento uno esté, qué tan pendiente, qué tan concentrado; la disposición irregular de las casetas, que a veces hace que una pueda llegar a parar a otra, la relativa distancia a la que pueden llegar a estar de la ubicación puntual del interesado, y el hecho decisivo de que los funcionarios (por lo común murmurantes) estén sistemáticamente dispuestos de perfil, determinan que sea muy probable, y a veces incluso ineludible, que en el momento preciso de ser llamado uno no se dé cuenta para nada. Nunca faltan, en estos casos, un chistido despertador, un leve cabeceo de orientación o el repiqueteo de dedos en el hombro por parte de alguno que ya advirtió lo que uno todavía no había advertido (y no importa: al precavido también lo agarrarán en babia cuando le llegue su turno). No obstante estos avisos, el dictum ya se cumplió: la migración, la migración propiamente dicha, el instante mismo de la migración cabal, queda signada por el estado de ausencia (en el

sentido en que se dice, de un distraído, que tiene un aire de ausencia) no menos que por el inexorable destiempo (en el sentido en que se dice, también de un distraído, que "cae tarde").

Hace poco vi pasar a Toni Negri por el puesto de migraciones del aeropuerto de Ezeiza. Había dos filas para hacer: una para los ciudadanos del Mercosur y la otra para los ciudadanos de otros países que no fueran del Mercosur. Como el vuelo en cuestión provenía de Brasil, el conglomerado subcontinental era por lejos el más nutrido, y el zigzag robótico de la fila de viajeros auguraba una larga espera. La otra fila, en cambio, la de Negri, ni siquiera alcanzaba a constituirse en fila; era apenas una reunión somera de los extranjeros más rotundos que, alentados por la promesa evidente de un paso expeditivo, no veían la necesidad de alinearse uno detrás del otro.

En su momento, leyendo su libro *El exilio*, me había dejado perplejo una afirmación de Toni Negri en el sentido de que, en nuestro tiempo, el tiempo que sucedió a la era de las modernidades nacionales, la vigencia de las fronteras había caducado. Yo sabía lo que todo el mundo sabe: que Toni Negri, exiliado en Francia, asilado en Francia, vivía en libertad; pero que, valientemente resuelto, por razones estrictamente políticas, a regresar a Italia, había sido puesto en prisión por el solo hecho de pisar suelo italiano. ¿Cómo podía Toni Negri, me pregunté al leer, y me pregunto todavía, proclamar la caducidad incluso política y jurídica de las fronteras nacionales, cuando para él, para él mismo, la transposición de una frontera de esa índole significó ni más ni menos que pasar del estado de libertad a la condición de prisionero? ¿Cómo podía él, justamente él, postular que esa diferencia (la que define al que emigra, la que define al que

inmigra) podía darse por perimida?

Ahora acontecía lo que pocas veces acontece, o lo que pocas veces me acontece a mí: un hecho de la lectura se tocaba con un hecho de la vida. Toni Negri, pasaporte en mano, se aprestaba a transponer el puesto de migraciones. Negri pasó, como suele decirse, como por un tubo, y pronto esa mitad del recinto quedó completamente despejada. Yo por mi parte permanecí en el atascamiento del viboreo recítilneo unos treinta o cuarenta minutos más. Los dediqué a calcular el itinerario de Toni Negri: Negri ante la cinta transportadora de los equipajes, Negri con luz verde en el sorteo de la aduana, Negri en el hall del aeropuerto de Ezeiza, Negri en remis por la autopista Ricchieri. Esa estimación imaginaria, ese ejercicio conjetural, que se lo debía todo al nada-que-hacer de la larga espera, me revelaba, en cierto modo, por contraste, el espesor, la densidad, la duración de mi propia travesía migratoria-inmigratoria. Yo volvía apenas de Porto Alegre, de un viaje de apenas dos días. No obstante vivía, con insólita plenitud, en estado de paladeo, la experiencia gozosa del que regresa por fin al lugar al que pertenece.

Ensayos de emigración

Dos días en Porto Alegre, o siete en México, o seis en Chile, o doce en Francia: cada viaje, por sucinto que sea, es capaz de imponerse como un ensayo de emigración. No importa qué tan corta resulte la distancia del trayecto ni qué tan escasa la duración del no-estar: bastan siempre para alterar el sueño (y no por el jet lag, que en definitiva es una afección del sujeto, sino porque la hora, la realidad del tiempo, es objetivamente otra), para alterar el apetito (tener hambre se torna, como ocurre en la infancia, un verbo transitivo: se tiene hambre de

esto o de aquello, y no hambre en general; se tiene hambre de las comidas faltantes, de las comidas que no hay) y para alterar el lenguaje (y no por la eventual obligación de desempeñarse en otros idiomas: es el castellano mismo el que se transforma, sobre todo en los lugares en los que se habla también en castellano; el mío, por ejemplo, a poco de estar en México, o en Chile, o en Salta, o en Chubut, vira automáticamente hacia un portuñismo cinematográfico, exagerado, agardelado más allá de mi voluntad).

Se parte con pena y se retorna con urgencia, siempre; incluso si se trata de un viaje de dos días (más apretura, imposible: un día, el de llegar; otro día, el de volver) no más que a Porto Alegre (donde se torna incluso posible, en un gesto puramente defensivo, concebir al portugués como si fuese "otro castellano"). Es falso lo que postula Marc Augé: que las salas de espera y embarque de los aeropuertos son no-lugares, espacios de desubjetivización; en realidad es ahí donde empieza la lucha interior del viajero a contramano, el desafío de inventar la repetición donde impera la diferencia (a Marc Augé lo vi una vez en Río Cuarto, Córdoba, y ese contrapeso contextual me ayudó a poner reparos a sus hipótesis de sobremodernidad).

Nada de esto afecta, aunque a simple vista pueda parecer lo contrario, la cuestión de la clasificación nacional. Esa clasificación cuenta sin dudas para los controles estatales, cuenta para la administración (incluida la administración de justicia); pero no necesariamente es la que define los modos de la pertenencia y el reconocimiento. Quien se haya embriagado de argentinidad, como yo lo hice, en torno del obelisco en junio de 1978 y en torno de la pirámide de Mayo en abril de 1982, pre-

cisa el resto de su vida para desintoxicarse, y le queda para siempre un reflejo cauteloso, un vade retro de prevención. Pero la pertenencia no tiene por qué adoptar los parámetros nacionales para existir y ser eficaz. La pertenencia: ese gusto de lo consabido que empieza a perderse ya en las salas de embarque de los aeropuertos.

Griselda Mársico, traductora de alemán, ha destacado oportunamente hasta qué punto Walter Benjamin, con una sutileza que las versiones castellananas no siempre alcanzan, prescinde del vocabulario de lo nacional para definir su ámbito de pertenencia. Lo que Benjamin señala, en todo caso, por una parte, en lugar de la alemanidad, es una forma más amplia, pero no menos precisa, de la tradición, para la que probablemente no exista mejor definición que la que aporta la palabra "cultura"; y lo que señala también, por otra parte, como expresión topográfica del lugar de donde uno es, es la ciudad (pero la ciudad también dividida en partes, una ciudad que también tiene fronteras: esta zona, y no aquella otra, de Berlín. Y en esa zona de la ciudad, un tiempo en particular: el de la infancia).

La identificación nacional se presenta demasiado conectada con la maquinaria estatal (no ya con una identidad culturalmente producida, sino con una identificación policialmente suministrada y requerida) y se presta con toda evidencia a los peores propósitos posibles (los de la persecución, los de la represión, los de la guerra). En cambio una ciudad, y en esa ciudad una determinada zona (un poco como en el tango: hay un fervor de Buenos Aires, y hay un fervor duplicado de los barrios de Buenos Aires: Pompeya, Almagro, Bajo Belgrano, Palermo), ofrecen una fórmula perfectamente ajustada para la pertenencia y el reconocimiento. Un término de la

legalidad preserva esa forma de arraigo: se dice "ciudadanía". Y un término de la coloquialidad alude a la deuda que ese arraigo se cobra: cuando se vuelve, se vuelve al "pago". Ese borde es más concreto que el que propone la nación. Y el otro borde es más abstracto, más amplio, más abarcativo; más general pero no por eso menos tangible: eso que Benjamin podía reencontrar en París, y hasta en Ibiza, o en Marsella, o en Dinamarca con Brecht; pero no en Estados Unidos, no en Nueva York, no con el trasplante californiano de Frankfurt.

El sentido de una emigración depende de la manera en que se define la pertenencia. Los viajes me ponen, no solamente más porteño, sino también más judío. No es al país adonde uno quiere volver, sino a la ciudad (lo sabe quien dispuso el diccionario de las comunicaciones de avión: los pilotos, las azafatas, los comisarios de a bordo, hablan siempre de ciudades, nunca de países; dicen: "el aeropuerto de Ezeiza, de la ciudad de Buenos Aires", y no "de la República Argentina"; o peor, como sería más exacto: "el aeropuerto Ministro Pistarini, de la ciudad de Ezeiza", lo que resultaría difícil de soportar: tanto viaje, tantas horas, tanto vuelo, para no haber llegado todavía a Buenos Aires). La ciudad no entabla una relación metonímica con el país, más bien funciona como su optativa alternativa (por eso Charly García compuso, en ocasión de la guerra de Malvinas justamente, *No bombardeen Buenos Aires* —y luego en el tema dice: "No bombardeen Barrio Norte"; piensa en el barrio, el locus cabal es el barrio).

Para despegar de esta particularidad urbana o suburbana, y para expandirla, la opción no es la argentinidad, sino el judaísmo. De repente, como en el milagro de las revelaciones, me descubro judío. Un judío sin Dios, se-

gún la fórmula adoptada por Peter Gay para referirse a Freud, y sin Estado, porque Israel no entra en la definición (sin Dios y sin Estado: en el judaísmo, aunque sólo en el judaísmo, funciona como un anarquista). Un judaísmo completamente difuso y a la vez, si bien no por mi voluntad, terriblemente concreto (esto es, inscripto en mi cuerpo). Del judaísmo no se puede emigrar, entre otras cosas porque la emigración en buena medida lo constituye, hace a su tradición, hace su tradición. En estado de judaísmo, empiezo a distinguir a los judíos y empiezo a ser distinguido por ellos. En julio de 1995, caminando por la Quinta Avenida de Nueva York, fui abordado por un judío (él mismo se nombró así y me nombró así, haciéndome saber hasta qué punto tengo cara de judío). Su objetivo primordial, mediante una complicada argucia sobre cuentas bancarias y tarjetas de crédito, era evidentemente el de enredarme en una estafa. No obstante esta artimaña hostil, alargué cuanto pude nuestra conversación-pulseada. No dejaba de ser una especie de performance de lo judío, una actuación de estereotipos judaicos: el hábil negociante (él), el posible prestamista (¿yo?), el avaro irreductible (yo). Quería estafarme, ya lo sé, y lo supe al momento; pero para entonces yo llevaba ya quince días faltando de Buenos Aires, y por eso no dejé de sentir aquel duelo verbal y callejero como un gesto de fraternidad y un alivio más que oportuno para la distancia y la ausencia.

Héroes de la emigración

De mis antiguas intoxicaciones nacionalistas me quedó un lastre: el culto de los héroes. Tengo héroes (lo digo como dicen, los que tienen vicios, que tienen vicios), y los tengo en ámbitos ciertamente dispares: héroes de la

patria, héroes de la literatura, héroes de la crítica, héroes del boxeo. Contemplados bajo el cristal de la emigración, los percibo en conflicto, trabados, retorcidos, inseguros, vacilantes, pero héroes incluso así.

Mis héroes del boxeo son Justo Suárez, Luis Ángel Firpo (escribí una novela donde aparece Firpo), el Mono Gatica, Ringo Bonavena. Todos ellos campeones imbatibles que, sin embargo, perdieron las peleas respectivas por el título mundial porque, teniendo que pelear en un ámbito ajeno (el Polo Grounds, el Madison Square Garden), no se hallaban, se deprimían, se debilitaban (ver "Torito" de Julio Cortázar, ver *Gatica, el mono* de Leonardo Favio, donde todo esto aparece bien).

Mi héroe de la literatura es Esteban Echeverría (escribí una novela que gira en torno a Echeverría). Con tal de no emigrar, en tiempos de Rosas, se reclusó largamente en el sopor anodino de una casa de estancia, que todavía se conserva, en las afueras de Luján. Y cuando por fin se vio obligado al exilio, cruzó al Uruguay; murió en Montevideo en 1851, pero como su cuerpo nunca fue hallado, se quedó para siempre sin el retorno postero de la repatriación. Su emigración forzada se volvió, a la par que inmaterial, definitiva. La condición del emigrado se selló en Echeverría, no a causa de la muerte, sino a causa del cuerpo perdido. La emigración se consuma en él como un cuerpo que se pierde y del que no se sabe más.

Mi héroe de la patria es José de San Martín (escribí sobre San Martín, o contra San Martín, o contra el sanmarinismo que anida en mí, una novela, dos cuentos, una tesis doctoral, cinco o seis artículos y un libro de ensayo). San Martín emigró a Europa en 1824, murió en Francia en 1850 y fue repatriado a Buenos Aires en 1880.

Vivió como emigrado y murió como emigrado. Y si regresó de la emigración fue ya muerto (a diferencia de Eva Perón, sobre la que también escribí un ensayo, que emigró ya muerta). La emigración se revierte, en San Martín, como recuperación de restos: como vuelta, no de una persona, sino de un cuerpo inerte: de las cenizas. Mucho antes, en 1829, San Martín había vuelto a Buenos Aires; el barco que lo traía llegó al puerto y amarró, pero San Martín se negó a bajar a tierra. Atado literalmente a la ciudad, pero espacial y técnicamente fuera de ella, en esa escena la emigración es suspensión, borde, umbral, inminencia: casi una llegada, casi una vuelta, ni afuera ni adentro, ni emigrado ni inmigrado, ni expatriado ni repatriado: el grado cero de la migración.

Mi héroe de la crítica y la teoría es Walter Benjamin (escribí un ensayo sobre Benjamin). Por momentos lo percibo como un emigrado crónico: siempre fuera de lugar, boyando, un poco acá y un poco allá, en fuga incessante, en desplazamiento continuo, itinerante sin reposo, judío errante, el que nunca pudo volver a su lugar. Pero por momentos lo percibo, en cambio, como el mártir de la no-emigración: el que no se fue, el que no emigró, el que se empecinó en quedarse, el que no se decidía a hacer lo que Adorno, o Horkheimer, o Marcuse, ya habían hecho; el que vio Central Park tan sólo como título para un ensayo más sobre Baudelaire, el que no embarcó y no salió de Europa; el que se quedó, como ya sabemos, para siempre en un puesto de frontera, el que detuvo el trance de la emigración con un suicidio, el que perdió la vida—según se vea—porque quería emigrar y no podía, o porque pudiendo emigrar no había querido. La emigración no es en él una decisión, sino una indecisión, un estado de vacilación que se alarga

MARTÍN KOHAN

dramáticamente, y que concluye más dramáticamente aún. Esta es la manera en que la emigración detona, como en un atentado, al chocar frontalmente contra la voluntad de pertenencia.

**La mirada dual
y el clavel del aire**

Luisa Valenzuela

Luisa Valenzuela. "Para ser escritor basta con ser porteno", le dijo cierta vez Macedonio a Henríquez Ureña. Ser escritor no es nada, la trampa radica en lo otro. Ser porteno significa aceptar esa frontera de puerto que nos invita a dispersarnos por el mundo, a tomarnos el buque. No siempre lo logramos, no siempre lo queremos, pero cuando se da el destino errante lo más difícil resulta instalarse nuevamente en casa. No sólo porque el sitio al que regresamos ya es otro, sino porque quienes nos conocen poco siguen pensando fuera, habitantes de una tierra extraña que quizá después de todo se llame literatura. Y entonces es bueno que así sea, al fin y al cabo, porque para escribir sobre lo propio siempre conviene mantener una especie de inmersión a distancia, o viceversa. He ahí una de las tantas formas de la mirada dual que hace del mundo su casa y de su casa un mundo.

¿Cómo empezar a contar esta historia en la cual se conjugan desplazamientos y escritura? De hecho me fue imposible escribirla, sólo con unos apuntes llegué a Nueva York a principios de diciembre, 2005, para hablar en el encuentro sobre literatura argentina, dentro y fuera del país. Me había resultado imposible —como en otras ocasiones equivalentes— concretar ideas de antemano. Nada fijo, nada estático: para hablar del aquí y del allá lo más efectivo en mi caso es dejarse guiar por los vientos propios del lugar de llegada. Norte, sur, este u oeste, el punto cardinal cambia el foco de atención y desvía la mirada. Todo viajero, toda viajera contumaz sabe no ser la misma cuando el mundo se le presenta desde una perspectiva diferente. Los vientos del cambio nos sacuden, despejan telarañas de la mirada. Son sonidos, voces, olores y aromas, modos de ser diversos que registramos con la piel para no dejarnos atrapar por esa aplanadora procaz hoy llamada globalización. Si los sexos se van equiparando en forma cada vez más explícita, si deslumbrantemente esa frontera antes dibujada con trazo tan drástico cada vez más se puebla de individuos bellos e imprecisos, la "pequeña diferencia" que me gusta defender es la de

las diversas comunidades. Aunque en este preciso caso la comunidad se llame Nueva York, donde se borran también las barreras étnicas o geográficas para constituir la mentirosa amalgama o *melting pot* que configura un ombligo del mundo con toda su pelusa a cuestas.

A alguien que carga con largos años de vida errante le resulta lo más sencillo del mundo despegar de un sitio para insertarse en el siguiente como si siempre hubiera vivido allí. Por más ajeno y distante que sea el sitio. Pero en mi caso Nueva York fue algo así como mi casa del otro lado de esta nuestra moneda llamada vida. Sólo que ya no es la misma ciudad que aprendí a amar y a escribir. Cuatro veces la escribí, en cuatro libros muy diversos, pero esto no viene al caso, ahora. Viene el dejarse arrastrar por los vientos de la nueva locación que de golpe, la primera noche del encuentro, se me hicieron hurracanedos a causa de movilización interna en resonancia con las palabras de mis colegas, escuchadas durante la tarde anterior.

Llegué al encuentro con una pregunta in pectore:

Jus solis, jus sanguis, jus verbum (o como se diga): ¿cuál de estos diversos derechos prima sobre la filiación de la escritora?

La patria existe como limitación territorial y patriarcal de aquello mucho más incluyente que algunos llaman la madre tierra. Pero lo que en verdad nos configura, en tanto escritores, es sin lugar a dudas el lenguaje. *Lalangue* lacaniana, mamada casi desde la más tierna infancia, tan profundamente inserta en nuestro inconsciente que es parte constitutiva de nosotros mismos, nuestra voz, porque más allá del llanto o de la risa, la voz del ser humano es su lenguaje. *Lalangue*, la misma que habría de hacerme todo tipo de jugarteras la noche anterior a mi

ponencia, a la hora del dormir. Agotada como estaba después del viaje, del cambio de horario y de las sesiones a las que asistí fascinada, con sólo apagar la luz y cerrar los ojos empezaron a asaltarme esas cositas que llamamos ideas de puro pretenciosos, frases sueltas que exigían ser anotadas. Vista desde lejos mi ventana de hotel, de las dos a las cinco de la madrugada, debió haber parecido un faro haciendo guiños. Me iban asaltando de una las frases, las nociones y asociaciones, y no podía dejar de encender la luz, anotar tres o cuatro palabras sueltas, apagar nuevamente la luz para, al rato, tener que repetir la agotadora y probablemente inútil tarea. Así horas tras hora y el sueño que no llegaba. Recordé el libro de José María Merino, *Tres semanas de mal dormir*, pero el escritor español tenía una linterna ad hoc y lo hacía por exigencias de un editor imaginativo que le había propuesto la insomne aventura. Lo mío era sólo un ataque a traición de la musa, y ni siquiera estaba segura de que la musa no me estuviera tomando el pelo, haciéndome creer durante la duermevela en la brillantez o el humor de algo que a la implacable luz de la mañana resultaría imposible de salvar. A la larga la situación se puso espesa, me imaginé con un matamoscas en la mano, una de esas especie de paletas de las de antes, un *fly swatter* ya que estamos por esa zona de la lengua, y *swat swat* o *plop plop* en un falso intento de encauzar las corrientes cruzadas me puse a tratar de matar toda aquella invasión de fantasmas con apariencia de ideas. La loca de la casa andaba suelta y no se dejaba amiliarar por tan poca cosa. Suelta la imaginación en su aspecto menos lúcido y sueltas las piezas del rompecabezas que soy yo y que quizá, al unirse a las otras en los encuentros del día de la fecha, quizá logren configurar un mapa.

Marcas en el agua. Como las anguilas que surcan el mar de los Sargazos en la *Prosa del observatorio* de Cortázar.

Argentinos habitantes del acá y del allá, herederos de los gauchos de manera más o menos directa o simplemente paisajística. Hablantes de una lengua semipropia que nos lleva a cada paso a matar a la madre (patría), atendiendo al mejor consejo surrealista. Y también asesinos del padre, al menos quienes escucharon la sabia recomendación última de Gombrowicz: ¡Maten a Borges!

Eros y tánatos. Lo centrípeto de una lengua que amamos y de una tierra que muchas veces nos expulsa, centrífuga ella. Argentinos dispersos por el mundo como esquivas de una explosión que se propaga en el tiempo.

A la matinal hora de asistir al congreso me encontré con una serie de apuntes más o menos garabateados, muchos de los cuales me resultaron ininteligibles, pero entre cuyas líneas torcidas se duplicaba y temblaba la anterior amenaza:

“La luz del día y la voz alta, dos grandes dispersadores de fantasmas”.

Solo que los fantasmas, en sus diversas y a veces muy corpóreas formas, son la materia de la que está hecha la literatura, argentina o no tanto. Soñamos para invocarlos y escribimos para comprenderlos. O para exorcizarlos. O para nada, que sería otra forma del fantasma.

Retener aquello que una vez se percibió y se ha disuelto nuevamente en el aire. En ciertos casos el desplazamiento ayuda, porque hay aires más retentivos que otros. Ciertas zonas del mundo vibran con algo que una vez entre nosotros supo llamarse lo sagrado. A veces se trata sólo de rincones, interiores o externos, donde encontramos refugio como si fueran escudo y desde donde podemos hablar de aquello que más duele. O podemos

encontrar una voz para alcanzar a decir lo que hasta entonces parecía indecible, o tocar con unas palabras el borde del mar de lo inefable, esa marca que sobre la arena del lenguaje deja al retirarse la ola de lo que creemos nunca pudo ser dicho.

Como vidrios de colores, a veces. Como espejitos y abalorios que ofrecemos a los nativos —¿y quiénes serán los nativos, en esta heideggeriana casa del lenguaje donde todos somos por siempre extraños? — a cambio de su oro.

De lo que creemos que es su oro.

El despertar trae otras reverberaciones.

El afuera y el adentro, la luz y la oscuridad. El juego de los opuestos.

En la noche de la duermevela me encontraba rodeada de muerte porque a un lado tenía el desiado, vasto hueco que alguna vez fueron las torres gemelas con todos sus ocupantes y del otro una exposición de cuerpos “plasinados”, cadáveres preparados como quien pela capas de cebolla para exponer a la vista esas intimidades compartidas por todos, humanos y no tanto: músculos y redes nerviosas o sanguíneas, vísceras, huesos. Todo aquello que no ha sido hecho para el ojo desnudo. Y también el ojo.

A su manera indirecta y sabia, la poesía acudió para paliar el horror. O mejor dicho, el recuerdo de ciertos poemas y sus lenguas. Como ráfagas pasó el newyorican Julio Marzán cuando me contó que había dejado de escribir en inglés como toda su vida lo había hecho, y al ponerse a escribir en español —lengua de la primera infancia— sus poemas habían adquirido una ternura insospechada. La con-tratará la conocí tiempo después cuando un poeta ruso —creo fue Yevvuchenko— confesó que al escribir poesía en inglés podía ser infinitamente más obsceno y directo que

en su idioma natal, porque las palabras cargadas no lo afectaban de la misma manera.

Fugaces asociaciones sobre el extrañamiento. Y la constante presencia en la memoria de Saul Yurkievich, el gran poeta y amigo fallecido el último julio en Francia, donde vivió durante cuarenta años. De Saul, quien por derecho propio habría tenido un lugar de preferencia en este debate, recordé el poema titulado "Caracol":

Vengo del vacilante reino

Donde vivo de noche

¿vuelvo allá

a ser lo que era?

Velado ser del otro hemisferio

Del ajeno dominio de las sombras

¿quién está otrora?

¿Quién otrora? Vuelvo a preguntar. O mejor, ¿quién sino él? "velado ser de otro hemisferio", habitante de dos mundos, integrado de pleno a su tierra de adopción, su gente y su cultura...

Saul —al igual que Cortázar su paredro— supo conservar viva esa rara entelequia que es el ser argentino. Desde dentro de nuestro propio territorio nos es difícil definirlo, pero una vez fuera —sobre todo habitando ese mito que fue París para nosotros en épocas pasadas (¿lo sigue siendo?)— podemos detectarla a la distancia. Se trata de algo que no podemos llamar "la argentinidad" porque suena patriotero y nacionalista, pero que tiene sabor y consistencia propios.

Saul Yurkievich fue un poeta de actitudes secretas, de susurros. En su último libro, *El perfil de la magnolia*, tramsita jardines interiores inciertos donde reina la melanco-

lía, gran dama del artificio ambivalente que denuncia su trágica verdad, la de estar allí y también en otra parte: "Flor de luna/ su perfume penetra/ aquí lejos/ con otro tiempo/ con otro cielo/ ese prodigio delicado/ dura". Casi como una premonición, en otro poema late la pregunta: "¿dónde perdurará la flor sedosa más allá de su término?". ¿Dónde, en este ir y venir de una diáspora argentina que no cesa, muchas veces impulsada por la necesidad? Argentinos dispersos por el mundo al mejor estilo tupí guaraní, caminando en pos de una imposible Tierra sin Mal, caminando siempre, aún ahora que por fortuna ya no es tiempo de imprescindibles y atormentadores exilios.

Con ellos me siento identificada. En calidad de trahumante. De gitana.

Mi madre contaba que cuando me sacaba a pasear en mi cochecito las verdaderas gitanas, esas de faldas multicolores que leían las manos, se le acercaban para decirle que la nena de bucles azabache, rojos cachetes y ojazos negros les pertenecía. "Señora —parece que la increpaban entre risas—, se nos acusa de robar niños, ¡pero esta niña nos la robó usted a nosotros!" Así iba la leyenda familiar que me marcó de por vida. La gitanería me es irrisible, y acepto casi todas las invitaciones que me llegan para dar charlas o asistir a congresos o dictar unas clases en cualquier parte del mundo. Siempre hay un más allá altamente seductor hacia el cual avanzar para meter las narices.

Hubo otros expatriamientos que no fueron políticos sino simplemente personales. Cuando a los veinte años me casé con Théo Maijak, un marino mercante francés y fui a vivir a Francia, extrañé tanto a mi gente y a mi país que me vacuné para siempre. Ahora aterrizo en las zonas

más insólitas de este planeta Tierra –Papúa Nueva Guinea, pongamos por ejemplo– y me siento como en casa. Es cierto que los mundos mal llamados primitivos me atraen como al colibrí la flor. Son mi mejor alimento.

Por lo tanto, vuelve a imponerse la pregunta inicial: ¿jus solis, jus sanguis, jus verbum (o como se diga): cuál de estos diversos derechos prima sobre la filiación de la escritora?

Por mi parte, sé que muchas veces me he alejado de mi tierra para verla mejor, y en esos casos la mirada se vuelve estrábica, dual. Y por lo general se enriquece. La libertad que confiere la distancia, la toma de perspectiva, el juego del que habla Derrida entre lo familiar y lo no familiar, entre lo foráneo y lo propio nos lleva a utilizar al menos un par diverso de códigos referenciales, volviéndonos contrabandistas culturales al decir de la crítica Emily Hicks.

Viví en el extranjero buena parte de mi vida adulta, primero en Francia como ya dije, bastante más adelante en Barcelona, por último –del 79 al 89– en Nueva York. Nunca me sentí exiliada, ni aun en el último tramo, porque exilio es palabra mayor y reconozco el dolor y el desgarramiento que implica. Por el contrario, sólo accedí a considerarme una expatriada más, alguien con muy buenos motivos para dejar su tierra pero que pudo hacerlo de propia voluntad. Y así colaborar con el Fund for Free Expression y con el Freedom to Write Committee del PEN, esos foros desde donde se podía hacer algo en defensa de los derechos humanos en nuestro pobre país tan castigado.

Al mundo hay que mirarlo dos veces, dicen los sioux: con la mirada de frente, de visión clara y tajante, y con la mirada lateral que nos permite ver el universo de las

sombras. Es esta una propuesta que suelo repetir intentando hacerla propia. El distanciamiento no sólo nos abre a la mirada dual, también nos aparta de las trampas semánticas, como aquellas que nos fueron tendiendo en la Argentina para hacer creer a muchos incautos que el pueblo todo era acusado cuando se denostaba al gobierno militar, y que los argentinos éramos derechos y humanos, o que sólo convenía escuchar a los literatos que habían permanecido en el país porque la palabra de los otros se había vaciado de contenido. Esta última trampa fue la más inquietante para quienes nos dedicamos a este inquietante oficio, porque venía de nuestros propios críticos, hombres que no eran seguidores del régimen y sin embargo le hacían el caldo gordo al decir que la literatura argentina se vería escindida, “porque quienes se habían ido del país perderían sus raíces y cada vez se alejarían más de la realidad nacional hasta dejar de ser escritores argentinos”.

Fue aquella una jugarreta que instauraba un perfecto *double bind* batesoniano: quien permanecía en el país sufría la mordaza de la censura y de la autocensura y estaba impedido de reflejar la realidad, pero quien se había ido y por lo tanto estaba libre de hablar quedaba automáticamente descalificado. Fue así como, con el advenimiento de la democracia, esperamos en vano la aparición de los manuscritos ocultos que nunca habrían de aparecer, versión argentina de las célebres *novelas engañadas* que ya en tiempos de la dictadura de Salazar hicieron soñar sin resultado alguno a tantos disidentes portugueses.

Por mi parte, desconfío profundamente de la noción de raíces, por así decir, telúricas. Creo que todo/a artista tiene raíces aéreas como el clavel del aire, esa planta

tan nuestra que no es parásita sino que se nutre de la humedad ambiente (aun entre nosotros no siempre lo que mata es la humedad).

¿Qué significa ser argentino? Esa fantasmagórica ilusión, esa nacionalidad del alma. El recurrente y frustrante tema de la identidad que uno se ha aburrido de intentar esclarecer con sólo apartarse un poco del ombligo de nacimiento, es decir del propio país, ese verdadero *melting pot*, crisol de razas como nos decían en el colegio, donde las diferenciaciones de origen suelen diluirse hasta el punto de que en una sola generación ya casi todos los hijos de inmigrantes se sienten argentinos, un *Dasein* que está resumido en el famoso chiste: los mexicanos descienden de los aztecas, los peruanos de los incas y los argentinos descienden de los barcos ("llegaron los barquitos a fundarnos la patria", sin ir más lejos). Es así en general, salvo los pueblos de origen, como tan dignamente se los llama ahora después de haberlos ignorado y maltratado por siglos. Somos descendientes de canibales y de poetas, he dicho alguna vez pensando precisamente en quienes vinieron en barquitos a fundarnos la patria y luego de haberse comido entre sí al ser acorralados por el hambre (primera fundación de Buenos Aires) bastante más tarde con florida y exagerada pluma nos dieron nombre (Martín del Barco —precisamente— Centenera).

En lo que a gobiernos se refiere, hemos sufrido más los embates de canibales que de poetas, pero en cuanto a ciudadanos en general solemos ser un mix muchas veces esclarecido.

Quizá una característica argentina sea el nomadismo, herederos de los gauchos, de los gitanos, de los inmigrantes, del malón, de los tupí guaraníes que vagaron durante siglos en busca de la Tierra sin Mal. Resulta cu-

rioso que hoy día, dadas las circunstancias del terrorismo internacional, venga cantidad de extranjeros en busca una vez más de cierta forma del viejo sueño del Dorado en nuestras tanguetas costas.

Para retomar el tema, y a pesar de la opinión de muchos, creo que efectivamente existe una literatura argentina, una mirada sobre el mundo que nos es propia, una forma de humor, una imaginación, un acercamiento a las palabras. En la infinita variedad de estilos que por suerte enriquece nuestro patrimonio emerge, aun de forma casi imperceptible, la sombra de un género fantástico muy criollo, que nada tiene que ver con lo real maravilloso de Carpentier, que por momentos degenera en el grotesco y lo bizarro o se impregna de humor negro, con sólo cambiar los instrumentos del mirar: del microscopio al catalejo.

Por mi parte me siento sin lugar a duda una escritora argentina, heredera de un linaje (y no lo digo por cuestiones maternas) que pasaría más por la línea Macedonio - Arlt - Cortázar que por la borgoana, pero siempre argentina. Escriba desde donde escriba y sobre lo que fuere.

Cada desplazamiento ha sido para mí, de alguna forma, una experiencia de escritura, ¡para no hablar de las otras! Sobre todo los retornos, que suelen ser desestabilizadores por el simple hecho de que nunca se vuelve al lugar que se ha dejado años atrás. Entonces, para tratar de reinserirme, y sobre todo para tratar de comprender esa nueva realidad que se me escapa, escribo. Y armo una ficción que tiene sus buenas patas puestas en los acontecimientos del momento pero cobra un vuelo casi siempre inesperado que al menos me permite sentirme una vez más en casa (y las paredes son siempre otras y a

veces se derrumban y hay que reconstruir cambiando de materiales). Los títulos que enmarcan dos de esas experiencias de retorno hablan por sí solos: *Aquí pasan cosas raras* y *Realidad nacional desde la cama*.

Y una vez vuelta a instalarme en mi ciudad pueden ganarme las ganas de otra parte y con la pluma vuelvo a Nueva York, y ese mundo de intensas contradicciones y transformaciones vuelve a ser el ámbito donde se desarrollan mis historias. De argentinos, por cierto.

Lo curioso es que viviendo fuera, la Argentina suele devenir escenario recurrente. La primera vez, a los veinte años y viviendo en Francia, la cosa sin lugar a dudas fue obra de la nostalgia. Extraña nostalgia de un Buenos Aires de bajos fondos, prostibulario y tanguero, sólo intuido y olfateado por mí, pero nostalgia al fin. Más tarde las motivaciones fueron otras, otras las emociones y los interrogantes. Porque al fin y al cabo una escribe siempre tratando de entender, de abrirse a una busca o a una pregunta. Cosas de la mirada dual –viviendo lejos–, de las raíces aéreas pero de claro origen.

Después está lo otro. Que en mi caso particular fue un desplazamiento en defensa de ese núcleo tan íntimo y secreto que es la propia escritura. La única manera que tengo a mi alcance para darle forma al mundo, de “organizar la realidad, no de representarla”, como bien dijo el poeta. Sólo que en el fondo nada importa el acá o el allá, cualesquiera que sean. El ancla es la escritura, el lugar donde cuerpo y palabra se fusionan. Fue en defensa de ella que decidí aceptar por tiempo indefinido la invitación, en el 79, de la Columbia University para ser escritora en residencia. Habiendo concluido *Cambio de armas*, y con la certeza de que no le podía mostrar a nadie ese texto, terminé que el próximo paso sería el silenciamiento

si permanecía en mi desgarrado país. Y diez años más tarde, ya instalada con toda alegría y reconocimiento en Nueva York, opté por volver a Buenos Aires porque ya mis sueños y diálogos interiores se desarrollaban en inglés. Y quise preservar mi lengua, que como todos sabemos es la urdimbre de cada cosmogonía.

Volviendo al Derrida de *La hospitalidad*, pequeño libro que no pude dejar de releer en esta ocasión, cito:

“en sentido amplio, la lengua, esa en la cual uno se dirige al extranjero o en la cual uno lo escucha, si lo escucha, es el conjunto de la cultura, son los valores, las normas, las significaciones que habitan la lengua. Hablar la misma lengua no es sólo una operación lingüística. Está en juego el *ethos* en general”.

“O soy huésped o soy intruso”, se planteó nuestro muy querido Saúl Yurkievich. Y supo que la respuesta a esa alternativa dependería del resultado, no de las circunstancias como es dable imaginar. Porque todo escritor es a la vez huésped e intruso en el lenguaje. La Casa en la cual sólo tenemos derecho a elegir, con suerte, algunas habitaciones. Acá, allá o en la cochinchina. Ya lo dijo Lacan: “Cualesquiera sean las formas del exilio, la lengua es lo que uno guarda para sí”.

Así sea.

O mejor dicho: *Enter*.

El ghetto de mi lengua

Tamara Karmenszain

Tamara Kamenszain. Viví un año en Israel, otro en Nueva York y cuatro años y medio en México. En Israel, sintonizando una radio árabe, escuché a Los Beatles por primera vez. En Nueva York escuché a Miles Davis desde la ventana de un bar donde él estaba tocando. Y en México, sentada en las gradas de un anfiteatro que da al volcán Popocatepetl, escuché recitar juntos en vivo a Allen Ginsberg, Borges, Octavio Paz y Cabral de Melo Neto. Esto es lo que atesoré en el exilio: la posibilidad de toparme con lo necesario por azar. Sin la indiferencia del local ni la ansiedad del turista, el extranjero-residente es ese que puede encontrarse con el arte afuera de los museos. Si la aprovecha, esa "calle" lo acompañará para siempre.

A Olga Molina

Mi primer libro de poemas se titula *De este lado del Mediterráneo* y parece que en ese título ya hay, de entrada, una frontera marcada. De este lado supone el otro. Ese parece ser el impulso primero que me llevó a escribir poesía: la nostalgia por el otro lado desde este. Ya de entrada, ese título fundante marca un círculo de tiza, un ghetto, un límite que está ahí esperando ser franqueado. Por otra parte, en el origen de mi aprendizaje de la lectoescritura conviven dos lenguas: una –o dos en una, el hebreo y el idish– se escribe de derecha a izquierda y la otra –el castellano– se escribe de izquierda a derecha. En el choque entre esos dos trenes que vienen de frente por la misma línea ubico también un primer estallido literario. En *La casa grande* (de 1986) aparece el idish como la lengua del encierro y el castellano como la posibilidad de franquear esos límites (“A los niños adentro nos encierra/ con el idish un cerco de palabras/ ronda de giros que en el patio teje/ silencio afuera con voces de entrecasa/ sin embargo escapando por la siesta/ furivos en la calle dormitaron/ a la sombra acolchada del voseo/ probaban las ternuras de un colchón/ el castellano”).

Mi psicoanalista me comentó una vez, cuando yo me quejaba de lo tortuoso que me resultaba escribir ensayos

a diferencia de cierta euforia que suele acompañarme cuando escribo poesía, que seguramente el ensayo yo lo escribía de derecha a izquierda y la poesía al revés. No agregó nada más, pero yo me fui pensando que tal vez quiso decir que, de la mano del ensayo venía el peso de los mandamientos, de la ley paterna, de la lengua del saber y de la reflexión, mientras que de la mano de la poesía entraba la calle con sus juegos *goi* a la hora de la siesta sobre el colchón del castellano. Y fue justamente en mi exilio más prolongado (en México, entre 1979 y 1983) donde pude escribir mi primer libro de ensayos, *El texto silencioso*. No sé si en la Argentina me hubiese animado a hacerlo tan libremente. El hecho de estar en un país extranjero donde el radar superyoico no localizaba referentes pesados, me benefició muchísimo. Escribí entonces mi primer ensayo del otro lado, del lado que le corresponde a la poesía. Cuando llegué a la Argentina me acuerdo del comentario que hizo el crítico Nicolás Rosa cuando lo leyó: dijo justamente que le llamaba la atención el “desparpajo” con que yo me animaba a decir ciertas cosas. Por ejemplo (y creo recordar que ese es el ejemplo que él tomó) de Melanie Klein digo que “transformando casi en un diario íntimo la teoría freudiana, escribió el pecho materno”. Siempre fui consciente de que semejante osadía tenía que ver con que había concebido el libro lejos del ghetto teórico argentino. Nunca pude volver a escribir ensayos con esa impunidad mediocínica o despreocupada. De derecha a izquierda, la mano se me volvió a acalambrear (lo cual también tiene sus grandes beneficios, porque hoy ya no me contenta escribir crítica usufructuándole a mi propia poesía ciertos recursos retóricos que suelen dejar por el camino supuestos no explicitados).

Veinte años después de volver de México escribí el poema “Exilio”, que está en mi libro *El ghetto* y que en un fragmento dice: “como vocales hebreas/ consonantes cristianas/ mi México es casi muda/ se pronuncia/ cruzando el desierto a los 40/ comulgando matzá con la boca seca/ restos de cal en el riñón/ sedimento rolado de tortillas/ en los dobleces de cada papiro/ tacho Mar Muerto/ pongo Océano Pacífico/ me quedo más tranquila ensobro/ y agrego al dorso/ rKDF”. La mudéz que supone la experiencia del exilio —donde los que hablan son los otros— aquí se reparte de nuevo en la diferencia entre dos idiomas: las vocales hebreas son mudas mientras que en el español (en el mundo cristiano) lo son las consonantes. Y la pronunciación en ese mix cuyo resultado da cero, se opera —según dice el poema— cruzando el desierto. Aquí acude en mi ayuda una reflexión de Enrique Foffani sobre mi poesía:¹

“La nada aquí apela al desierto, a la pampa, a esa llanura in-finita en el sentido de no llegar nunca a su fin, como si el fin en tanto fin se corriera siempre de lugar, como si se tratara de remontar un movimiento tan lejos que llega a tocar la nada, el desierto de la palabra o, mejor será decir, ese desierto que la palabra contiene y no puede expresar, no puede llevar afuera más que nombrando su decir tautológico, un decir que parece dispuesto incluso a ‘repechar la nada’”.

Y “repechar la nada” me parece que es justamente la actividad paradjal que se ejerce al escribir poesía. Hay

¹ Enrique Foffani, “Más allá del ghetto: el campo sin límites de la mirada”, en *Lazos de familia*, compiladoras Ana Amado y Nora Domínguez, Paidós, 2004.

un movimiento de inversión, se avanza pero a contramano, en el sentido de la nada. Como si afuera-adentro, de-rechaz-quierda, del otro-de este lado, fueran instancias reversibles que se dieran, en simultáneo, en ese tiempo presente que constituye a toda poesía (aun a la que se escribe en pasado). Aquí el movimiento se deslizaría —y le pido prestado el título de su libro a Edmond Jabes— *del desierto al libro* pero también, al mismo tiempo, del libro al desierto. Porque el desierto no está ubicado geográficamente de un lado o del otro del Mediterráneo. Debajo de cada pisada que va repechando la nada se inauguran los límites de su suelo movido. Ya lo dijo Nietzsche en relación con la época de la muerte de dios: “el desierto avanza”. Del desierto al libro, entonces, o del libro al desierto, hay un trabajo de poesía que se hace siempre yendo de un lado al otro al mismo tiempo que ya se está volviendo (“y ahora que voy flotando entre la ida y la vuelta/ les diré lo que había entre esos dos paréntesis”, dice César Fernández Moreno en *Argentino hasta la muerte*, un libro cuyo paradigma es el exilio de la lengua). En el entre, entonces, en el entretiem po, en el entreespacio, se construye el tentempié del nómada. Es la casa, el hábitat que le aporta un techo a la experiencia extrema del desierto. Habitarlo, debajo de ese techo, es representar el drama de estar adentro de un afuera. En *Solos y solas*, mi último libro de poemas, insiste esa imagen desértica de la construcción de la casa pero ya como toldo, un modelo empobrecido, por cierto, en relación con *La casa grande*. Dice el poema: “toldo de dos que se apropiaron del desierto/ dibujaron un techo nuevo sobre nada/ lo que tapa la cabeza de los que se casan/ es una telita apenas si se hincha/ parece sábana desvelada sobre cuatro palos/ ellos miraron hacia arriba y quedó claro/ que desde esa noche

dormirían abajo”. Entonces, la casa aquí ya es un toldo, abierto por los cuatro costados, precario al máximo. Sin embargo su presencia ya marca, en el desierto, un territorio propio. Podríamos definirlo como el territorio del libro. En otro pasaje el poema dice: “la literatura es otro techo armado en el desierto/ se conmemora como enlace judío/ cuando la palabra cobija en su propia ley”. La expresión “palabra que cobija” alude aquí a un verso de Celan que dice “ascensión hacia la palabra que cobija: juntos”. Palabra que cobija, es la traducción que hace Alain Badiou al francés de la condensación celaniana *Zeltwort*. *Zelt* en alemán es carpa y *Wort* palabra, o sea que estamos ante una especie de palabra-carpa, un refugio de sentido capaz de cobijar a más de uno. (No sería improbable que el poeta también haya querido aludir aquí al casamiento judío que se formaliza debajo de un toldo.) Entonces, agazapada dentro de la palabra-carpa, habita otra que ocupa a pleno el sentido de la primera: juntos. Palabra que da cuenta de una lengua que sólo se contra-seña en una alianza con otro. La ascensión hacia esa lengua es una pulsión que Badiou define en Celan como “la aspiración hacia el ultra-poema”, una especie de poema salido de sí que se escribe con los otros o por los otros. “El ultrapoema aspira a comparar un pensamiento me-nos sumido en la unicidad metafórica”, dice el filósofo, para diferenciarlo del típico poema entre comillas de la modernidad donde la metáfora opera como un sello autorral que se entiende bien con la metafísica. El ultrapoema, a diferencia del poema tradicional que aparece como cerrado en el círculo vicioso de su solipsismo, parece requerir de una ascensión, de un salto (Vallejo llama “salto de antropoide” a esa torsión poética que pide salirse incluso de la condición humana).

Entonces, juntos y en el desierto ponemos—ahora ya se trata de un nosotros—los cimientos del libro. Libro-casa, libro-carpa, que nace a la luz de un pacto donde interviene más de uno. La poesía en estado de exilio da como resultado ese libro. Ahí la lengua ya no opera como un sistema cerrado y fácilmente traducible. Salida de sí, se convierte más bien en una contraseña, una marca cifrada y al mismo tiempo abierta al otro. Contraseña que, como un silbido que anuncia algo, viaja hacia su interlocutor. O mejor, los que comparten el sentido de la contraseña, los que escuchan el silbido son los que ya están viajando juntos por el desierto. Son caravanas nómades, grupos que van y vienen, colectivos, “lumpenes peregrinaciones”, en palabras de Néstor Perlongher. Para compartir la lengua con otro hay que subirse a ese colectivo. En “Judíos”, el poema que cierra mi libro *El ghetto*, el viaje se hace en combi. “Somos los de la combi Corcovado”, empieza el poema, que en otro fragmento agrega: “Nosotros los de la combi en éxtasis foráneo/ vamos a dejar nuestros disfraces de hotel/ vamos a colgar nuestra Bermuda en estandarte/ de una ventana abierta al *morro*/y que nos reconozcan./ Pueblito que baja y se pierde/ ni raza ni nación ni religión/ del argentino la parte en camiseta/ (lo que transpira destiñe al Che)/ hay una diáspora subida al Corcovado/ parte por parte acudimos a esa cruz/ sin raza sin nacionalidad sin religión/ ya fuimos clavados pero aún no somos/ tan portuñoles tan ladinos tan idishistas/ no somos suicidas aquí no ha pasado nada/ sólo se trata de lumpenes peregrinaciones/ de un día más por Río de Janeiro/ visa de turista boleto de ida y vuelta/... Entonces acá la contraseña “judíos” alude a esos argentinos portuñoles salidos de sus fronteras intentando dentro de una combi una lengua cocoliche

que los exprese. Y acá de nuevo voy a recurrir a la ayuda de Foffani cuando dice: “decir nombrándolos, que estos sujetos son judíos para decir: sujeto de y en excursión, sujetos en comitiva pero signados por el ex cursus, por el fuera de lugar, como si los sujetos-judíos (el devenir judío de todos los sujetos) se circunscribieran secularmente a ese movimiento de salir afuera. La excursión como una correría por el afuera, sujetos en digresión pero congregados, en comitiva, en marcha, todos unidos aunque en una experiencia foránea, extranjera pero no tanto, portuñoles pero no tan portuñoles, tan ladinos, tan idishistas”. Entonces a esta altura ya podríamos intentar una ecuación más arriesgada: si nombro judío a la argentino, en esta operación tal vez me estoy volviendo yo misma más argentina. No en el sentido del integracionismo que se pretende con textos como *Los gauchos judíos* de Alberto Gerchunoff, sino más bien con todo lo contrario. Aquí lo argentino vendría más bien de la mano de la desintegración. Porque no es que de antemano se sepa qué es lo argentino sino que hay que salir a buscarlo, hay que salirse de sí, hay que sacar a la lengua de su sistema, hay que dar un salto de antropoide, hay que emprender una ascensión al Corcovado o a donde sea. Porque lo judío de lo argentino no está ni de un lado ni del otro del Mediterráneo, ni del margen izquierdo ni del derecho de la página, sino en el entre, en ese desierto que avanza hasta hacer chocar dos trenes de frente. Eso es lo argentino. Lo argentino descolocado, descartado, lo argentino puesto entre esos dos paréntesis a los que alude Fernández Moreno. Para él, por ejemplo, la lengua argentina no parece caracterizarse por el voseo sino que se constituye en un tironeo eterno entre el vos y el tú. Lo cito: “vos us-té tú ta te ti corasón corazón que vas a hacerle hacelle bla

ble ... si no sabés siquiera quién sos eres" dice dirigiéndose a un interlocutor que llama "patria". Por esa movilidad que va del tú al vos y viceversa es posible una poesía como la de Washington Cucurto donde se recupera el tú en una nueva vuelta de tuerca. Aquí hay como una especie de post-tú en relación al tú que usaba la poesía pre-girondiana. El tú de Cucurto no proviene del buen decir españolizado sino todo lo contrario, viene de un desplazamiento del lenguaje argentino hacia lo latinoamericano. En su libro *La máquina de hacer paraguayitos* va pasando del vos al tú y viceversa con toda naturalidad: "oh tú Dominicana del demonio (...) que nadie da un peso por lo que hacés y mucho menos por lo que sos..."

Parece ser entonces que cuanto más argentina deviene la lengua en su uso poético, más contaminada se vuelve, más salida de sí, más lejos queda su frontera de supuestas premisas nacionalistas. Alejandra Pizarnik, cuando en *Hilda la polígrafa* crea un idioma nuevo, una especie de glosolalia que hay que ir desbrozando con minuciosidad de polígrafo, está forzando la lengua argentina a dar más, a exiliarse, a extranjerizarse (no a globalizarse, por cierto, sino todo lo contrario, estamos hablando aquí de algo así como de un localismo extranjero). En una carta a su amigo Osias Shutman, redactada en la época de la escritura de *Hilda*, usando la misma glosolalia, ella dice: "Todos los judíos tenemos una tía llamada Klara -Kafka. De modo que nuestra tía Klara depuso al presidoch Levingston -lo de "gston" es para que no se note que juega a la pelota al cesto en macabi junto con Klara, con M. Klein, M. Mead, M. Langer, Bajarlía, Liberace, Theloniuss Monk de repente y yo exit. Yo exit ¿& you?".

Si de Levingston se puede extraer el tumor "Levin", es porque el cirujano tiene ojo de polígrafo. Entonces, pa-

ra deponer a un presidente de facto es necesario develar la vergonzante condición que esconde su nombre. Justamente en la época en que se escribió esta carta, el general Roberto Levingston había sido nombrado presidente de los argentinos por la junta militar que derrocó al general Onganía y que unos meses después depondría también a Levingston. En una entrada del 8 de junio Pizarnik dice en sus *Diarios*: "cabe agregar que afuera hubo (¿hoy?) un golpe de estado o algo parecido. Alguien golpea en algún lado y los golpes me dan en mi, digamos, centro". Y el centro en Pizarnik es ese embudo que da como resultado escritura ("en el centro de la ausencia/ mi sombra es el centro/ del centro del poema"). Entonces, a un golpe se le responde con otro: cada vez que la poeta golpea en un nombre, extrae de ese centro un secreto que derroca a quien lo porta. En esa misma operación, inventa un idioma nuevo que arrasa incluso con los símbolos patrios. En *Los poseídos entre lilas* un personaje le dice al otro:

SEC: ¿Quiénes son los López y Planes?

CAR: Los trillizos que hicieron el himno nacional.

SEC: Mi único país es mi memoria y no tiene himnos.

Aquí el apellido del autor de la letra del himno nacional se triplica. Si es cierto que Vicente López y Planes era portador de un doble apellido -marca inconfundible de la oligarquía local- ahora, el desconocimiento que separa en dos lo que era uno ("Quiénes son los López y Planes") tiene como respuesta una triplicación. Lo que originalmente era un apellido queda así fuera de la historia oficial y entra en otra narrativa: una que legaliza un himno escrito por trillizos. Pero, como pasa siempre en este

antiteatro pizarnikiano, el diálogo, que hasta aquí parecía un parlamento normal de teatro, termina perturbándose. Seg da un paso atrás y en su condición de no persona (así se define a sí misma) admite no tener país salvo el de su memoria. Así, lejos de avanzar hacia su prestigiosa referencia histórica, este apellido retrocede, frenado (profanado).² En ese trayecto invertido aconteció un golpe civil, anárquico, que lo enfrentó con su propio secreto. Secreto que, una vez develado, libera la letra del himno de la égida de cualquier autoría, dejándola a merced de todos. Y para que esto suceda, la condición primera es que, como dice Pizarnik, "Yo exit". Expresión que nos recuerda al coloquialismo "yo, argentino" que es como decir yo con esto no tengo nada que ver o, mejor, yo me borro. Entonces, se podría decir que ser argentino, como poeta, es no tener nada que ver con lo que se escribe. "Pero si reconocés mi letra me avergüenzo ante el espejo/ ¿de qué si no estoy hablando de mí?/ ¿de qué si cuando escribo no te hablo?/ despunto por vos la adicción que me tiene atada/ a ese dialecto que aprendí de chica", dicen unos versos de mi libro *Solos y solas*. Tal vez dialecto sea la palabra más indicada para definir a esa

lengua infantil, adictiva, heredada que permite, por la puerta de salida del yo, dar golpes civiles y anárquicos. Es una lengua que, como el idish, le pertenece y le pertenecerá siempre al exilio. Lengua de la dialéctica, del diálogo, se escribe de derecha a izquierda pero se deja impregnar, a ras de la línea, de todo lo que viene en sentido contrario.

² Refiriéndose al modo en que funciona la profanación en las novelas latinoamericanas de los años 90, Josefina Ludmer dice: "Con un ritmo y una repetición envolvente y circular la voz antipatriótica pone en escena y hace pública la labor de lo negativo en los 'símbolos nacionales' y en la lengua en América Latina. El performativo (en el sentido de una actuación o ceremonia) es fundamental en los actos de profanación, igual que en los actos de constitución de la nación. Porque las diatribas antinacionales son ante todo una puesta en escena, una performance verbal o la performance de una voz. No importa que este tono-discurso sea asumido por el autor como propio o citado como 'de otro', es una voz actuada declamada que convoca o recita o parodia otra original (...). La literatura le pone un 'personaje' y le inventa un interlocutor a esa voz, porque la gramática antinacional (como la nacional) requiere una situación dialógica o una interpelación".

Elogio del acento

Alan Pauls

Alan Pauls. Nunca viví fuera de la Argentina. Nunca más de dos meses, un lapso sin duda demasiado prudente para confiarle la producción de una "vida", cualquiera sea. Nunca escribí en otra lengua que el castellano. Es más: soy casi perfectamente bilingüe (castellano-francés), y sin embargo basta que la menor obligación protocolar (escribir una carta, contestar una entrevista, llenar un formulario) me exija cambiar de lengua para hundirme en un desasosiego desconcertante, mezcla de escándalo, de resistencia política y de impotencia. Y al mismo tiempo—porque todo sucede siempre al mismo tiempo—debo decir que nunca me sentí un "escritor argentino", ni por fatalidad ni por elección. Sigo preguntándome si llegaremos a inventar alguna manera de pensarnos que le deba un poco menos (o que obtide un poco más) al Borges de "El escritor argentino y la tradición".

Entre mediados de los años 60 y principios de los 70, quién sabe si por moda, vocación de populismo, exigencias de un mercado que todavía merecía llamarse "inteligente" o sólo porque ya entonces lo "sofisticado" nunca tenía tanta eficacia cultural como cuando alquilaba una piecía en el interior del mal gusto, la gran mayoría de los cantantes extranjeros que pisaban la Argentina cantaba en castellano. Estoy hablando de cantantes populares, masivos, que casi no parecían tener existencia fuera de la que les concedían las revistas de actualidad y los dos o tres programas de televisión—*Casino Philips, Sábados circulares de Mancera*—en los que aparecían como figuras estelares. Hablo de Roberto Carlos, Nicola di Bari, Ornella Vanoni, Gigliola Cinquetti, Salvatore Adamo, Domenico Modugno, Iva Zanicchi. Extranjeros peculiares, había que precisar, porque en ellos la extranjería—todo un mito de la avidez argentina—era un signo menos de prestigio que de fraternidad vulgaridad. No eran norteamericanos, lo que los eximía de la sospecha de condescendencia, de perfidia colonial, que el castellano solía despertar cuando caía en los labios enemigos del inglés—el caso Nat King Cole—; eran extranjeros "menores", mejor

dicho amigables, mejor dicho inofensivos: brasileños, italianos, a veces —el caso Aznavour, el caso Gilbert Bécaud— franceses. Reinaban en festivales sórdidos y espectaculars; eran héroes en San Remo, en Viña del Mar, en Eurovisión, y de ahí, de esos sospechosos podios de la canción romántica, saltaban sin transición a los crujientes alavoces de las disquerías de Cabillo y de la calle Lavalle. Eran, casi sin excepción, lo que cierto idiolecto porteño de entonces llamaba, con las intenciones naturalmente más aviesas, artistas *merstas*, *mersomes*, y cantaban canciones de un amor pegadizo, monosilábico, universal, tan universal que las coreaban con el mismo énfasis idiotizado en Valparaíso, en Roma, en Buenos Aires y en Río de Janeiro. Y sin embargo, cada vez que la canción ganadora de San Remo se ponía a ratificar sus laureles en un televisor blanco y negro del barrio de Colegiales, el mío, la impresión que yo tenía era que esas melodías banales, escritas desde el varnos en la lengua internacional del género romántico, cantadas así, en ese castellano un poco entablillado de extranjero profesional y concienzudo, probablemente adquirido a las apuradas en algún rato libre del vuelo que traía al cantante a Buenos Aires, se convertirían para mí en pequeñas obras maestras de la particularidad, objetos musicales únicos que, por más que yo fuera capaz de reprocharles su indigencia lírica, su trivialidad, su untuoso sentimentalismo, y eso menos por mi competencia en materia poética que por el desconcierto que me producía reconocer con quiénes yo, niño de clase media ilustrada, solía compararlos, con qué vasta porción no tan ilustrada de mi propia clase y con qué vecinos inquietantes, la clase media baja o incluso la baja, representada para mí, por ejemplo, en la señora que trabajaba en mi casa, socia indefectible, junto

con mi hermano mayor, a la hora de tararear *Te regalo yo mis ojos*, *La distancia* o *He sabido que te amo* frente al televisor, esas canciones, decía, me producían una fascinación que rara vez encontraba, por más placer que me depararan, en las músicas que por edad o por fracción de clase o por condición familiar me estaban “naturalmente” destinadas. Más o menos al mismo tiempo que yo atravesaba estos trances musicales, Susan Sontag describía y anexaba la provincia perversa del *camp* al mapamundi de la sensibilidad moderna. Pero lo que yo canturreaba en un sincro perfecto con las bocas móviles de di Bari, Modugno o Salvatore Adamo no eran exactamente las letras, no eran los personajes ni las vicisitudes ni las proposiciones suspiradas del mundo cursi, que, más o menos felices, existían independientemente del modo en que cada uno de ellos las cantaba, sino justamente la mezcla de envaramiento, optimismo lingüístico y torpeza que cada cantante ponía en juego cuando cantaba *intraduciblemente* versos condenados a atravesar intactos todas las lenguas del mundo. Lo que me hechizaba, pues, era un acontecimiento a la vez técnico, dramático y corporal: una pronunciación, una modulación física. Eso que normalmente llamamos un *acento*.

Ahora, pensándolo bien, se me ocurre que tal vez cierta emanación *camp*, un eco que entonces era informal, inarticulable, se filtrara en mi fascinación: la conciencia, en todo caso, de que algo que no estaba del todo bien —algo que infringía sin agresividad pero de un modo inapelable los *standards* básicos del bien decir, la fluidez, la propiedad— podía ser fuente de un cierto goce. Porque mientras yo mismo, al cantarla, iba iniciándome en esa especie de lengua doble en la que cantaban mis cantantes favoritos, también sentía que el hechizo,

aunque incondicional, siempre estaba como vetado por un escalofrío de perplejidad. Lo que estoy escuchando, pensaba, no está bien. No es italiano, no es argentino, no es ni siquiera el cocoliche del sainete: es simplemente una lengua mal impresa, una lengua tallada desde adentro por otra, una lengua *afantasmada*. Y aunque esa operación de tallado no persiguiera propósitos estéticos sino, en todo caso, comerciales, de ampliación de mercado, sus efectos —la distancia, la opacidad, el notable granulado que le proporcionaban a una lengua que hasta entonces yo siempre había considerado como la mía— eran artísticamente tan estimulantes como los alardes poéticos de los *songwriters* más irreprochables de la época. Si ni Ornella Vanoni ni Bobby Solo eran responsables del síndrome de extrañeza que producía el castellano contra natura en el que cantaban —lengua-maniquí, contrahecha pero clara, algo rígida y al mismo tiempo, sin embargo, sorprendentemente erótica— es porque el acento no era una firma, una huella digital, sino un tipo de inflexión más bien impersonal, protocolar, mecánica. No: es probable que yo ya no escuchara a Iva Zanicchi; seguramente Roberto Carlos no me decía nada. La obra era el acento; era el acento mismo, no Zanicchi ni Roberto Carlos, el que hacía temblar la trivialidad de lo cantado y me conmovía.

Porque se trata, en efecto, de la emoción, de la máquina de afectos y de afectar que una lengua es o puede ser para el que la habla y la escucha y se piensa en ella. Pero se trata en rigor de una extraña calidad de emoción, una que de algún modo, si se extreman un poco las cosas, podría contradecir incluso las condiciones mismas que cualquier emoción exige para irrumpir y manifestarse. Primero y principal, porque el acento, antes que un

énfasis que intensificara un cuántum emocional previo, era original y era performativo: el acento *fundaba* una emoción. Y esa emoción era específica porque actuaba de un modo paradójico, a la vez en la proximidad y la distancia, en la adhesión y la perspectiva, en el reconocimiento y la lectura: el acento producía emoción, sí, pero al mismo tiempo *designaba* la emoción que producía y la lengua en la que irrumpía. Tal vez suene irrisorio exhumar los archivos de un certamen musical italiano para razonar la posibilidad de una emoción brechtiana, o evocar el ataque o las erres en posición inicial pronunciadas *eres* o la sonorización de las consonantes sordas de Domenico Modugno para postular algo así como un afecto *obtus*, que no se juega en la mimesis, ni en la fusión, ni en el reconocimiento homogéneo, sino más bien en cierto bias, cierto sesgo inesperado donde el afecto es al mismo tiempo una fuerza sensible y un valor, una pasión y —eventualmente— un pliegue de sentido.

Pero si estoy aquí, y si todas estas cosas sobrevivieron hasta aquí y hasta hoy, cuando el tiempo, como hace a menudo con muchas de nuestras perplejidades de infancia, bien podría haberlas disipado sin mayor derramamiento de sangre, es porque creo que esa fase aguda de fetichismo prosódico, alimentada por años de *fast food* musical ítalo-argentino, argentino-brasileño, ítalo-argento-francés, brasileño-franco-argentino, etcétera, coincidió y se acopló, de una manera probablemente decisiva, con una intuición que, aunque contemporánea, recién empezaba a declararse: la intuición de que una identidad plena, toda identidad plena, pero sobre todo la identidad argentina, “nuestra identidad”, no era un horizonte alcanzable, ni un sueño a cumplir, ni siquiera una construcción a sostener, sino un peligro —quizás el máximo— que

había a toda costa que eludir. ¿Fue la dicción de Iva Zanicchi en los versos "Te regalo yo mis ojos/ mis cabellos y mi boca/ y hasta el aire que respiro/ yo mi vida te regalo", fue esa dicción la que, poniendo en escena una lengua *rondata* por otra, desactivó con su hechizo la seducción de toda identidad plena? ¿O fueron las múltiples sucursales del aparato de la patria—escuela, himno, narrativa histórica, iconografía, peronismo, Onganía, asesinato de Aramburu, para declinarlas del modo más pueril, y por lo tanto más "realista" posible—las que, al interpelarme como lo que eran, formas de un Todo que aseguraba refugio y tormento, familiaridad y castigo, euforia y resentimiento, y en el que la promesa era el reverso, o el pago, o la coartada, de una suerte de leva monstruosa y protectora, capaz de calzarse cualquier máscara con tal de garantizar niveles satisfactorios de reclutamiento; fueron esas imágenes patrias las que me arrojaron a los brazos de la fobia primero, y luego a esa reescritura de la fobia que desde entonces se ha convertido para mí, como la confianza y la intimidad para el Borges de "El escritor argentino y la tradición", en algo parecido a una política: la militancia en la causa de las identidades distantes, oblicuas, indirectas?

En otras palabras, lo que no dejo de preguntarme desde que el autor e intérprete de *Amada amante* arrastraba con donaire su pierna mala por el Caribe de cartapesta del *Tropiciana Club*—la pregunta que me persigue siempre, casi tanto como esa estrofa de *La distancia* que en boca de Roberto Carlos dice: "Pensé dejar de amarte de una vez/ Fue algo tan difícil para mí/ Si alguna vez, mi amor, piensas en mí/ Ten presente al recordar/ Que nunca te olvidé"—, esa pregunta es: ¿qué relación hay entre identidad y matiz? ¿Ninguna, como diría, apurando-

me quizá demasiado? Ninguna, en todo caso, que no sea de hostilidad, de conflicto, incluso de aniquilación. Parafraseando un eslógan de Godard, el matiz sería a la identidad lo que la excepción a la regla: una fuerza inasible—una diferencia—que la desdice, la declina, la hace incluso delirar. De modo que la pregunta, la segunda pregunta que entonces se pone a perseguirme podría ser: si la identidad busca por definición capturar, reducir, familiarizar el matiz, ¿por qué habría de valer la pena?

Y si retrocedemos ante la dogmática que acecha en toda identidad, ¿cómo evitar, al mismo tiempo, la peor, la más desoladora, la más estéril de las "soluciones" que la fobia pone a nuestra disposición: la histeria? La estrategia es conocida: decimos que no, rechazamos, huimos de la identidad plena ("¿Yo, escritor argentino?"), y esa negativa nos es inmediatamente sospechosa porque no es radical, no es el *Preferiría no hacerlo* de Bartleby, que renuncia a una plenitud a pérdida pura, sin esperar ni pedir nada a cambio; esa negativa es el primer movimiento de una transacción, y el pago imaginario que tiene en la cabeza se cae de maduro: la esperanza de que eso de lo que huimos porque somos incapaces de desearlo, eso, por fin, *nos desee* de una vez. Es entonces, creo, acorralados entre el caso Juanito y el caso Dora, cuando la lección de Modugno, de Roberto Carlos, del inefable Nicola di Bari, de Ornella Vanoni, tan amenazada, a principios de los años 70, cuando la Argentina afilaba sus fusiles, por la legión de cantantes argentinas que como réplicas del mundo bizarro fingían, ellas, a su vez, ser italianas, es entonces cuando esa lección cobra toda su relevancia.

Porque si hay para mí algo capaz de neutralizar el despotismo de ese paradigma al que parece condenarnos la cuestión de la identidad, y sobre todo de la identidad

argentina, eso es el acento. El acento es el antídoto contra las radiaciones más amenazantes del "ser argentino": la naturalidad (o más bien cierta capacidad de autonaturalización), la inmediatez, la voluntad de imposición, el este-reotipo, la generalidad, la imprecisión. Pero si su función fuera sólo antidídica, si sólo contribuyera a apartar de nosotros el peligro o a revertir las secuelas que nos dejó, el acento apenas sería una superstición más, otro de los rituales obsesivos con los que tratamos de conjurar el influjo de los objetos que más nos asedian. Así que no: matiz, marca, torsión, pienso el acento como una clase rara de maniobra, simultáneamente deliberada y azarosa, y como una manera radical, no por lo espectacular sino más bien por lo tenue, o lo casual, de afectar ese *ready-made* que es la argentinidad, que nos quemara pero con el que *no podemos no relacionarnos*. Veo el acento, en otras palabras, como el instrumento —y quizás el arte— de una utopía: la de establecer alguna vez con la identidad, con ese sistema de obviedades que es siempre una identidad, la misma relación de *sutilza* que el acento italiano o carioca o francés me permitiría establecer hace cerca de 40 años, frente a un televisor blanco y negro con fantasma, como se decía en aquella época, al mismo tiempo con mi propia lengua y con un mundo de verdades y valores completamente cristalizados, transparentes, irresistibles, llamado "canCIÓN romántica". Se entiende, espero, que digo "obviedades" sin ningún ánimo despectivo, en el sentido más etimológico de la palabra, que la asimila a "lo que va adelante", en primera fila, y a un sentido o un complejo de sentidos que sólo funciona con eficacia aliado con las persuasiones de la evidencia, la naturalidad, lo inmediato. Puede que el desafío de la identidad, y también su exigencia insuperable, sea a fin de cuentas este: enfrentarse con la monstruosidad de lo obvio, con la evidencia "natural", con la verdad que, alguna vez manufacturada con escúpulo, ahora va de suyo. Si es así, sólo de ese modo, a través de un acento, de su vibración y del estremecimiento que contagia a todo aquello sobre lo que cae, desbordando y distraendo el sentido de su destino de obviedad, puedo imaginar sin temor algo parecido a una identidad argentina, y no sólo imaginarla sino —colmo de los colmos— también *deserarla*.