

5 de abril. Louis Marin analiza unos frescos de Luca Signorelli en la capilla de Loreto. Con inteligencia paradójica observa que el ornato (los arcos y columnas que rodean, por fuera, las escenas) pone al descubierto que se trata de una representación. El ornato no es un adorno, un agregado a esos evangelistas, ángeles y santos de la iglesia, sino el signo irrefutable de que estamos frente a imágenes. El ornato es la escisión del mundo real no un capricho estético.

4 de marzo. Antes de dormirme, leo dos prosas de Robert Walser. Se me cierran los ojos y veo, imagino, la caligrafía minúscula, como huellas de algo que ni siquiera existe; la huella caligráfica de un animal imaginario. Walser dice que su habitación tiene una ventana y un balcón, que nunca ha usado. Pero que sale a pasear, correctamente vestido, con esa disciplina de la apariencia que, a veces, tienen los locos (la señora rodeada de sus paquetes y bolsas, erguida, fumando como si fuera una condesa rusa en el exilio, con su turbante impecable y su cara bronceada, en la esquina de Armenia y Santa Fe, frente al Botánico, un lugar que le habría gustado a Walser).

7 de marzo. En *Scittureestreme*, Franco Rella cita un aforismo de Kafka: “Hay un punto desde donde ya no es posible el regreso. Este es el punto a alcanzar”. No puedo decidir si es un impulso optimista o pesimista; expresa un deseo, pero no sé si es un deseo de destrucción o de futuro absoluto, de utopía absorta en lo que vendrá y no en lo que fue. Aunque todo lo que sabemos sobre Kafka inclina a pensar que el aforismo es pesimista, la negación del cumplimiento de toda promesa y de la llegada a una tierra prometida parece más un ansia de nuevo comienzo, de punto cero, abolición de una historia maldita o corte simple con la repetición. Nacimiento, no renacimiento. No hay tiempo para que el pasado ensucie o enturbie el presente. El pasado como mancha: alejarse de él, llegar al punto de no retorno.

23 de febrero. Leo *El doble* de Dostoievski, en alemán, para que la lejanía de la lengua produzca una especie de “efecto de distancia”. No puedo imaginar la escritura de una novela en ruso. Cuando se leen traducciones al castellano de otras lenguas europeas, siempre hay una especie de telón de fondo donde se proyecta un fantaseado original. Pero ¿del ruso? ¿cómo puedo imaginar el ruso? Bachtin dice que Dostoievski toma el pequeño oficinista de Gógol y lo presenta como autoconciencia. Exactamente, sólo que la autoconciencia de Goliadkin es equivocada: en lugar de conocerse, se desconoce de modo radical. *El doble* es un monólogo cortado por diálogos donde nada es confiable: el monólogo de alguien que ve a su doble y el narrador no interviene, nos deja allí, frente al loco. Dostoievski se atiene a esa alucinación de Goliadkin. Novela increíble, donde no existen esos “asesinos por amor” y otras especies de oxímoron que provocaron la mirada condescendiente de Borges. Está, en cambio, Beckett y, para Nabokov, Joyce.

14 de febrero. Sobre *Hamlet*, Cacciari plantea una pregunta que es imposible responder y que, por eso, permite quedarse pensando, enfrascado en el dilema: si el pasado es fundamento, ¿por qué, para qué, necesita la acción del príncipe Hamlet? Si el espectro del padre habla con una autoridad que Hamlet no está en condiciones de discutir (puede obedecer o desoír, pero no poner en duda), si esa autoridad se basa en la pre-eminencia del padre sobre el hijo, no es clara la razón por la cual ese ser anterior y, por lo tanto más poderoso, necesita del otro, posterior y más débil. Hamlet queda atrapado: una vez que conoce la historia que le comunica el espectro no puede ni olvidarla ni tomar como suya la causa del muerto. El asesinato de su padre es, para Hamlet, un fundamento insuficiente. No alcanza para impulsarlo a la acción. “Ser o no ser” quiere decir, para Cacciari, actuar o no actuar. Auden, cita Cacciari, escribió que “to do is to act”. Pero hay una distancia inconmensurable entre la representación de la decisión y el acto. El padre había sido verdaderamente un rey porque encontró en sí el fundamento para una época, la suya. Recorrió, o construyó, el puente entre representación y representado. Fundar una época, cuando “el tiempo se ha salido de quicio” es imposible: no habrá fundamento de esa acción, ni puente entre imagen y acto. “Hamlet es un sujeto que no puede constituirse como fundamento de sus decisiones y, por lo tanto, está obligado a obedecer la lógica de los hechos”. Esto quiere decir que, sin fundamento, el sujeto es pura contingencia. En la “era Hamlet”, el sujeto y la ley tenían fundamento. Hamlet fue el primero en sufrir una ausencia, una debilidad (el primer moderno, digamos).

Kafka llega cuando “la ley no es algo que tenga un fundamento, sino que es el fundamento, no es legítima porque está fundada en un Valor sino que ella justifica toda forma de acción”. Por eso el Sistema es para K impenetrable: porque no hay nada que penetrar, no hay nada dentro del Castillo, ningún secreto se esconde allí; no hay tampoco posibilidad de dar sentido. Sin trascendencia (es decir sin fundamento) “el infinito es meramente interminable” o, como escribe Kafka, “eres libre y, por lo tanto estás perdido”.

Con Beckett, el Ser implosionó en esa pura inmanencia, donde “ser y parecer coinciden como coinciden inmovilidad y devenir”. La historia ha llegado a su fin (¿Beckett escuchó las lecciones de Kojève sobre Hegel?, se pregunta Cacciari), pero no es una culminación del Concepto sino el último despojo de un Espíritu que se ha vuelto “incapaz de impulsar su propio movimiento”. Extenuación. “¿Qué espera Ninguno?”. Ha muerto el animal político. “Todas las formas de la ironía disolvente están en el cumplimiento de la ‘gran forma’, sobre cuya base Nietzsche creyó todavía que se podía caracterizar el Arte como voluntad de poder. Lo cómico es la parodia, que trabaja con su propia impotencia, la acción que se sabe inmóvil, el pensamiento que pensándose a sí mismo ‘carga la contradicción y disuelve el propia actuar’ (Hegel). Ningún dios ‘dicta’ el destino dando origen al drama; el sujeto lo padece, en el contraste más violento consigo mismo; acciones y pensamiento se cruzan y divergen según combinaciones impredecibles”. (Máximo Cacciari, *Hamletica*, Milán, Adelphi, 2009.)

Y sin embargo, el animal político y el *fabbro*: sin fundamento de Valor, sin base de sentido, sin trascendencia.

2 de febrero. “Body and Soul” por Jason Moran. Sólo eso: el misterio de que se pueda tocar ese standard y uno quede sorprendido. “Auf einer Burg” por Fischer-Diskau y Jason Moran, uno detrás del otro, orden indistinto.

17 de enero. Anoche escuchamos a Adrián Iaies en Café Vinilo. Piano solo, que puede ser muy fácil o muy difícil. No hay punto medio. Piano solo puede escucharse como una música que suena para ser seguida intermitentemente, sin los cortes o las distancias, las indicaciones y las direcciones de un instrumento a otro que imponen un trío o un quinteto. Piano solo podría ser una especie de divagación sin rasgos obligatorios para quien escucha, que sigue, más o menos, se pierde y vuelve a encontrar el hilo, porque sólo está el piano y es difícilísimo percibir sobre el solo de piano los relevos, las variaciones y las repeticiones que se escuchan con más facilidad cuando hay tres o cinco instrumentos. Sin embargo, piano solo es también la experiencia más absoluta. O es, por eso, la experiencia más absoluta. Así como Iaies no puede distraerse ni hacer un lay-out, el que escucha tampoco. Tiene que estar, como el pianista, pendiente de una invención musical en la que no hay otro que venga a ayudarlo o a contradecirlo. Nadie puede salvarlo: Adrián Iaies está solo con lo que escucha antes de tocar, con lo que sabe o no sabe del todo que va a tocar. Se percibe ese riesgo con admiración. Suspense. No le dije a Iaies esto, cuando le escribí. Tocó de un modo extraordinariamente musical y los días que siguieron Rafael me hizo escuchar su versión de “Loca bohemia”: la revelación de un standard que De Caro no previó, algo que solo adivinó Iaies. La noche de Café Vinilo se grababa, en vivo, un cd. Tengo la fantasía de que voy a estar allí cuando se grabe, por ejemplo, “Love for sale”, ese disco con el que hay que empezar a escuchar a Taylor, como hay que empezar a leer a Saer por “Cicatrices”.

17 de noviembre. Anoche, en el Ciclo de Música Contemporánea, *Laborintus II* de Luciano Berio. En 1965, año del estreno, Berio escribió: «Il testo è di Edoardo Sanguinetti, come già nell’omologa raccolta di poesie dello stesso autore, vi vengono sviluppati alcuni ‘temi’ danteschi della *Vita nuova*, del *Convivio* e della *Divina Commedia*. Attraverso analogie formali e semantiche questi ‘temi’ sono combinati con fonti bibliche e testi di Eliot e Pound. Uno dei principali riferimenti è il catalogo, (in senso medievale, come stanno a dimostrare i riferimenti alle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia) che collega i due temi danteschi della memoria e dell’usura. Il principio del ‘catalogo’ coinvolge anche alcuni aspetti della struttura musicale, infatti *Laborintus II* è anche un catalogo di riferimenti (non citazioni) a Monteverdi, Stravinsky e a modi di esecuzione tipici del jazz. Le parti musicali sono spesso sviluppate come una estensione delle azioni vocali delle tre cantanti e dei mimi-attori. Un breve inserto di musica elettronica è concepito come una estensione dell’azione strumentale».

En esa misma época, o más bien un poco después, llegaba a mis manos el libro sobre la vanguardia de Sanguinetti. Pero sólo tenía noticias vagas sobre Berio. Tampoco habría entendido nada de *Laborintus*. No había leído la *Vita Nuova*. Ni conocía esa vanguardia dedicada a amar y descuartizar el cuerpo de la tradición. La única música contemporánea que había escuchado era la que me permitieron el Di Tella y Gandini. Héctor Raurich, algunos años antes, me pidió que le tradujera un Canto de Pound: misión desesperada, imposible, fuera de mi medida por completo.

15 de noviembre. Sábado a la noche en La Boca. Mederos invita con una milonga y muchos salen a bailar como si no oyeran bien la orquesta; se mueven un poco al margen de la música. Enfrente, la fachada plana y refinada de Proa, tenue, como si fuera de papel blanco, desafiante en la variedad fea de Vuelta de Rocha. Del otro lado, con luces, el puente de hierro. Había llegado con la esperanza de que se pudiera subir al puente, pero era la única persona interesada en ese acto retro practicado sobre una vieja pieza oxidada de ingeniería del transporte. Después fui a Puerto Madero: de allí se ve Buenos Aires como fantasía de Le Corbusier, por la perspectiva: el skyline desde lo que fuera el río; y como ciudad nueva, un poco vulgar, más del lado de Madero Tango que de la buena arquitectura. Me vuelvo al centro.

22 de octubre. Se rompió una banda de madera, que llevaba los tubos fluorescentes todo a lo largo del proscenio. Don Juan empezaba su viaje final; Leporello (que ya había hecho de todo, incluso disfrazarse de enano con una capa ortopédica hipertecnológica) saltaba casi sobre las cabezas de los músicos de la orquesta. De repente, una patada que pedía un cálculo de precisión olímpica se encontró con la banda de luces; tres metros de tubos fluorescentes cayeron sobre la cabeza de los contrabajos. Leporello, en unos segundos, sale de personaje, mueve los brazos pidiendo disculpas y huye por bambalinas. También corriendo entran los técnicos de la Deutsche Oper. Convenida de la precisión alemana, pienso que todo va a seguir en un minuto. La puesta en escena de Schwab había ubicado a Don Juan en la *party scene* de Berlín, un espacio donde el conquistador barroco se convertía en un franco libertino de este siglo. Me gustaba mucho ese anacronismo. El mito mozartiano (que es también un mito de libertad) traducido a las formas contemporáneas de la alternancia sexual: la conquista convertida en *one night stand* con mujeres que, en vez de temer y resistirse, se entregaban o miraban la entrega de las otras. La patada de Leporello fue digna del final de una fiesta techno. Nuestro infierno es la técnica.

21 de octubre. Increíbles expediciones alemanas en el Asia Menor. Los cartelitos del Pergamon Museum son capítulos de un libro de viajes agitado por la obsesión clásica. Buscan Troya, porque esa ha sido para los alemanes la ciudad de la imaginación, desde la infancia. Excavan por todas partes, mientras le compran las ruinas al gobierno turco que, naturalmente, no percibía que detrás de esas expediciones estaba la idea de que Troya, si se la encontraba, era tierra alemana en territorio turco. Estupor frente al altar de Pérgamo y los frisos de Babilonia. Nombres que, para la cultura de una argentina, no tienen los ecos ni los colores de los paisajes recorridos desde la infancia. Me paro frente a un mapa: no conozco nada de esa geografía de la antigüedad. Un sacerdote asirio, de bronce, ha sido recompuesto por el destino que hizo que el cuerpo decapitado correspondiera a una cabeza encontrada más tarde. Frontal y reconcentrado en lo que para mí es inaccesible, ha vuelto a ser una estatua completa por los azares de la arqueología. Pero la verdadera pasión alemana es la de la antigüedad clásica. En 1803, Schinkel, de veintidós años, viajó a Italia, dibujando exquisitamente, filialmente, las ruinas romanas. Después fue el gran arquitecto neoclásico: aprendió con los ojos, en ese *grand tour* de iniciación, y copió todo lo que fue a la Pariser Platz y al pabelloncito de Charlottenburg. Goethe, en su casa de Weimar, tenía decenas de calcos. Los alemanes inventaron el romanticismo, pero su pasión fue griega.

20 de octubre. Escucho (veo) *Metanoia*, una ópera de Joneleit que estrenó ahora mismo la Staatsoper. Propósito desmesurado sobre textos filosóficos de Pollesch, ópera sin argumento que presenta las ideas en acción trágica. Los agonistas cantan: "Pienso, luego existo". Se contradicen: "Actúo, luego existo" Entredichos operísticos entre el Sujeto y el Ser, con personajes vestidos fin de siglo XVIII, época gloriosa de la filosofía alemana. Como esa filosofía, *Metanoia* es enfática, según el talante de las pasiones intelectuales de Sade o de Laclau. Una acción abstracta donde se agitan pasiones filosóficas extrovertidas, que saben todo sobre su propia naturaleza, pasiones anteriores al romanticismo, anteriores a la inseguridad sobre el Sujeto. Los personajes de *Metanoia* saben lo que quieren decir y dicen aquello que quieren, intocados por la duda que fisura al Sujeto desde fines del XIX. Sin embargo, la ópera no ignora ese fin de siglo. Simplemente pasa por alto la fractura y emite pensamientos redondos en una puesta en escena disciplinada por el Gran Teatro, pasado por las contorsiones y las maneras de la vanguardia. Todo es un gesto del alto modernismo, en el momento en que el alto modernismo es una presa casi despreciada, irrisoria, de las estéticas que consideran el pop art como el último capítulo de donde sale entero el presente. Algunos se van después de la primera media hora. Yo, en cambio, soy leal a *Metanoia*, como si tuviera que hacerle un aguate imaginario.

18 de octubre. *Prometeo* de Esquilo, traducida por Heiner Müller, en el Volksbühne. Una respuesta a la pregunta ¿cómo se dicen los clásicos? Lavelli, cuando dirigió *La hija del aire* en el San Martín, se trajo de España a una actriz majestuosa y hierática, que sabía decir los versos. *La vida es sueño*, este año también en el San Martín, tuvo un Segismundo argentino que no recitaba ni el octosílabo (que es el metro "natural" del castellano). Lo demás, la puesta de Camilo Bieito, estaba perfecto, pero Segismundo no evocaba a Calderón ni lo contradecía, estaba en otra onda. Seguramente soy injusta, pero son actores preparados para el teatro que comienza con las improvisaciones y no con ese ejercicio gigantesco de la memoria que es aprenderse una tragedia barroca, hoy casi inverosímil y a contracorriente, aunque ese es su interés, el de la difícilísima y buscada anacronía (¿qué hace Calderón en Buenos Aires o, si vamos al caso, en cualquier otra parte?). El método, el recurso a las improvisaciones y la dramaturgia que las organiza nos separaron de ese teatro. Fue una revolución y, como corresponde, tuvo consecuencias inesperadas. Para recitar un pentámetro hay que haber aprendido, lo mismo que para un endecasílabo acentuado en primera y con encabalgamiento al verso siguiente. Debate sobre el corte de final de línea: ¿rítmico o semántico? ¿la preceptiva o el sentido? Los actores alemanes del *Prometeo* tenían resuelto dónde cortaban, siempre. Por momentos decían el texto a la gran manera trágica, otras veces lo parodiaban o lo recitaban de modo pensosamente físico (*Prometeo*, en algunas escenas, mandaba su letra a diez metros de altura, por ejemplo, trepado a un caño), gritaban o estilizaban la voz hasta chillar como pájaros iracundos. Pero siempre decían el texto, no lo improvisaban, lo volvían perceptible como aquello principal por lo que se había elegido la obra: en el texto estaba el secreto de la puesta en escena y de la dirección de actores. Ni una ni otra eran clásicas o filológicas.

14 de octubre. Barenboim, después de salir tres veces a saludar, después de besar tres veces la mano de Violeta Urmana, que diluyó su voz en un pianísimo sobre las palabras "Um Mitternacht" de la canción de Ruckert y Mahler, después de suspender Barenboim la respiración de la sala en su pianísimo de teclado, inaudible hasta el desmayo melancólico, después entonces de saludar por tercera vez, al caminar hacia bambalinas, retirando su cuerpo para dar paso a la soprano, cuya mano acaba de abandonar en ese momento, Barenboim, retrocede hacia el piano, mira a platea, sonrío y toca una nota aguda en el teclado. Como un gesto de picardía, un ya no vuelvo a salir, sigan allí si quieren. Gesto que un argentino se sentiría inclinado a interpretar como amablemente sobrador, consciente de una superioridad de la que se está tan convencido que casi no se necesitan otras certezas.

10 de octubre. Repetición. En un panel cuyo escenario es la Feria de Frankfurt (juro no hablar sobre el retrato de Maradona ni las fotos del colorido álbum oficial), alguien dice que nadie ha entendido el peronismo. Me sorprende por la ancianidad de la afirmación. Menciono libros, investigaciones, artículos, escritos en las últimas dos décadas por lo menos. El panelista, que no da señales de tomarlos en serio, insiste: "Sí, pero nadie lo entendió". No es un fantasma del pasado; es un político de sesenta años, una edad que, salvo enfermedad grave, no impide la lectura ni la comprensión de textos. Después pasa a dar su teoría del peronismo, una síntesis que confunde significante vacío con significante flotante (debe tener un déficit de atención). No voy a contestarle que lo que acaba de decir es un mal resumen de Laclau, porque he respetado a este panelista cuando fue un político independiente, original y audaz. Lo que dice sobre la cualidad incomprensible del peronismo (o por lo menos incomprensible para quienes no son peronistas) es propio de la mística o del romanticismo poético. Tampoco se lo digo porque tengo miedo de que, acostumbrado a que no le discutan mucho, empiece a explicarme que nadie entendió el romanticismo ni supo leer bien a los místicos, que hay que ser romántico para entender a Victor Hugo y místico para leer a San Juan de la Cruz. Unánimemente.

30 de septiembre. Mi amiga A. no se acuerda del día en que nos conocimos. Fue en la cocina de la casa de Victoria Ocampo, la de Mar del Plata, una habitación cuadrada, de cinco metros de lado, con una gran ventana que daba al desprolijo fondo verde y una mesa de madera gastada en el centro. Yo había llegado para dar una conferencia o algo así, a la nochecita, y eran las cuatro de la tarde. La chica, pelo cortito, cara dibujada, tendría 22 ó 23 años; suelta y completamente a sus anchas, se me sentó enfrente, con su novio o su marido de entonces. Todos fumábamos abundantemente y tomábamos mate. No sé de qué hablamos aunque podría dar una lista de temas y acertaría porque hoy la conozco bien y creo conocerme. Mi recuerdo está fijado en la forma en que ella, veinte años más joven que yo, hablaba el castellano con un léxico de lengua escrita y una sintaxis larga, como si

enunciara párrafos. Un idiolecto intelectual pero, al mismo tiempo, innato; daba la impresión de que hablaba así desde la escuela primaria, como si esos giros no hubieran sido aprendidos ni pensados. Es todo lo que recuerdo: dos o tres horas de un castellano sorprendente, sin vacilaciones. De regreso, le dije a un amigo: en Mar del Plata encontré a alguien que habla una lengua desconocida. Mi amigo, un hombre generoso y sensible, me sugirió que le dirigiera la tesis de doctorado.

27 de septiembre. Salgo de viaje. Hace diez años, antes de internet, era más difícil saber qué se iba a encontrar en el lugar de destino. Recuerdo un vuelo a Nueva York donde, por casualidad, porque ninguna aerolínea ofrece a los pasajeros de clase turista el *New Yorker* de la semana, pude leer la cartelera de música. Durante todo el viaje supe adonde iría la noche siguiente. Art Blakey tocaba con los Messengers en Sweet Basil. Esa noche, mientras hacía cola sobre la nieve, mientras la nieve caía sobre mi impermeable, un tipo dijo: “Blakey, Blakey, esto sólo lo hago por vos”. Yo, extranjera, no tenía tantas exclusiones y lo habría hecho también por otros. Al final pudimos entrar al boliche. Ahora ese suspenso es innecesario, Blakey murió, pero si alguien viaja a New York sabe quién toca en Sweet Rhythm (antes Sweet Basil) y en cualquier otro lado. No sé qué prefiero. Llegaba a una ciudad y corría al kiosco para buscar el *Voice*, el *City Paper* de donde fuera. Parada en una esquina, hojeaba como una posea las carteleras; indefectiblemente desilusionada me daba cuenta de que había llegado un día después y lo mejor había sucedido la noche anterior; pero descubriría también que me esperaba algo esa misma noche. Buscaba una cabina de teléfono para hacer una reserva, encontraba un contestador y dejaba un mensaje, quedaba inquieta. Esperaba hasta la noche y llegaba al boliche con la breve información de cartelera (con suerte, un comentario o un destacado de la semana). No sospechaba que una década después toda esa excitación iba a disolverse en internet; las revistas que antes se compraban y después se obtenían gratis, ahora están en la pantalla de mi computadora, y puedo armar un itinerario como si hubiera contratado un paquete turístico en una agencia especializada en freaks, fans, melómanos y bizarros. No extraño esas décadas donde el azar trazó las líneas inesperadas de una relación suspensiva con las ciudades extranjeras, a las que llegaba como a una fiesta sorpresa, donde uno es verdaderamente un desconocido. Hoy el mapa y la ciudad real se acercan. Ahora espero justamente que, en algún lugar, se produzca una dislocación.

25 de septiembre. Exposición de Berni en Bellas Artes. La estética y el oficio convertidos en una fuerza de la naturaleza que, al mismo tiempo, paradójicamente, está moderada por la tradición desde el Renacimiento hasta el *pop*, sin perder su exceso desbordante. Frente a los cuadros sociales de Berni, el muralismo mexicano parece decorativo.

24 de septiembre. Leo varias páginas de una novela alemana, en traducción, que no me convence. Pienso, dos o tres veces, cuánto más voy a darle antes de dejarla o de comprobar que me equivoqué y que vale la pena seguir. Las peores películas comerciales (quiero decir las que se hacen en el sistema de producción de los grandes estudios, no los fracasos comerciales medio torpes) siempre tienen tres minutos aceptables al principio. El comienzo es un momento peligroso, porque el libro pasa por un riesgo verdadero: que lo cierren. Por eso muchos cuestionarios a escritores incluyen la pregunta sobre los “comienzos favoritos”: *Call me Ishmael*, y arranquemos (de esa frase inmejorable también arranca Charles Olson en su libro sobre *Moby Dick*). En las novelas rusas leídas, por supuesto, también en traducción, el comienzo está lleno de personajes que tienen dos o tres nombres distintos: el apellido, el patronímico, el diminutivo, Sasha, Nadezha, Aliosha. Trampas para lectores. Edward Said señala dos comienzos del escritor: cuando rompe o se ubica en una tradición y cuando empieza un libro: son gestos que definen (también lo cree Bloom) todo lo que viene después, incluso la obra tardía. La épica neutralizaba los comienzos peligrosos con la invocación a la Musa (o a los santos del cielo) y el ofrecimiento de algunos adjetivos para caracterizar al héroe. Pero hay que reconocer que la épica no se compuso para lectores ni mucho menos para lectores modernos, gente inquieta, poco capaz de tolerar, ya sea por el lado de la estética o de la exigencia de sentimentalismo, ideología y ficción.

20 de septiembre. Entré al Museo de Bellas Artes y en la pared que se enfrenta directamente, como lo primero de lo primero, un Damien Hirst. Me quedé tiesa mientras pensaba a toda velocidad si había leído en alguna parte que el Museo había comprado un Hirst, que, aunque no estuviera cubierto de brillantes o cristales Swarovski, debe costar sus millones. Una pieza circular sobre el muro y, al costado, una esfera de más o menos cuarenta centímetros de diámetro. Animales entre cadavéricos y no natos constreñidos a ocupar una superficie geométrica, en este caso de metal o símil. Un cartelito indica que el título de la esfera es “Chanchito bola”, y no miente: están las pezuñas, el hocico, las patas, el cuerito, todo impresionante por su representación realista (pezuñas-pezuñas, cuerito-cuerito, patas-patas) y siniestro (como si el chanchito original, hecho de materia más blanda, hubiera sido metido dentro de un molde y se lo hubiera solidificado para sacar un chanchito convertido en esa bola de resina y aluminio). El “Friso” de la pared es de caballos imbricados, cola con cabeza, patas con panza, en ese estado, también un poco siniestro en el que un cadáver que todavía no se pudrió puede parecerse a un feto bastante desarrollado. Después del shock de este bestiario granjero, me fijo bien en el cartelito y compruebo aliviada (por el presupuesto del Museo, ya que aunque fuera en préstamo, los seguros de un Hirst son siderales) que los dos animalitos son de la argentina Nicola Constantino de quien, por supuesto, ya había visto otros bestiarios.

31 de agosto. Terminé de leer el libro de Buch sobre el “escándalo Schönberg”. Algo me sorprende, como si no hubiera podido pensarlo antes. Muchos de los críticos que odiaban su música entendían bien, en términos técnicos, lo que Schönberg estaba haciendo; podían describirlo perfectamente, incluso darle un nombre, “atonal”; y, poco más tarde, escuchar un acorde de los doce sonidos menos uno. Escucharlo y refutarlo. Es interesante esta bisagra donde se entiende lo que se escucha aunque se lo aborrezca; en otros períodos, se aborrece pero no se entiende, no se es capaz de describir qué está sucediendo en un film de vanguardia, por ejemplo. Y, en general, se piensa que si algo se entiende no puede aborrecerse. Los críticos de Schönberg son el caso que invalida una idea tan de cajón, tan obviamente didáctica.

23 de agosto. Domingo a la noche, en el bar de la Biblioteca Nacional, después de haber entrado al salón donde lo velaban a Fogwill. Guillermo Piro, Daniel Guebel y Marcos Mayer cuentan historias irónicas, frustradas, última conversación por teléfono, mesa de poesía en el Rojas de la que Fogwill estuvo majestuosamente ausente, reediciones. Valen para pasar el tiempo entre la llegada y la partida (de la Biblioteca, quiero decir). El mozo jura que nos va a cobrar JW etiqueta roja por el etiqueta negra que nos está sirviendo. Piro dice que el dueño del bar se hizo millonario con todos los que pasaron esa tarde. Ridículamente, insisto en el entierro del día siguiente, en Quilmes, pregunto si alguien va. Nadie va. Oscar Terán habló en el de Pancho Aricó, un entierro socialdemócrata, habría dicho Fogwill. Alberto Díaz me contó el entierro de Saer, en París. No sé por qué estoy interesada en el entierro de Fogwill, más que en esa reunión de sus amigos en la terraza de la Biblioteca. Debería ser a la inversa. Sin embargo, el entierro es algo así como la escena monumental de una muerte, el momento en que hay que convencerse del todo: Fogwill se murió.

18 de agosto. Encuentro con Gonzalo Castro en “La Paz”. Todo indicaba que hablaríamos de literatura y, en particular, de lo que yo había escrito sobre su segunda novela. GC no estuvo de acuerdo con lo que escribí, como si se tratara, para mí y para él, de dos libros distintos. Es curioso: o él no sabe lo que escribí o yo no sé lo que leí. Después de un rato abandonamos la discusión; antes, compruebo que tampoco estamos de acuerdo sobre su primera novela. La describimos de modo diferente. Algo impide que yo me dé cuenta de lo que él lee en mi reseña de *Perfil*; algo impide que yo lea lo que él me dice que escribió. Ninguno de los dos es un aficionado casual, incapaz de definir lo que piensa de un libro. Tampoco nos ponemos de acuerdo sobre Federer, como si él y yo tuviéramos veneración por dos personas distintas que coinciden bajo el mismo nombre. Me quedo pensando qué otros desvíos serían inevitables en el caso de que eligiéramos al azar temas de conversación. El malentendido como forma del diálogo, no la simple discrepancia sino el hecho de referirse a un objeto que sólo superficialmente es el mismo.

11 de agosto. Dice Juan Martini que, cuando yo trabajaba en la Facultad de Filosofía y Letras, me dediqué a enseñar Saer. Suena como una acusación. Tipo raro. En el libro de Esteban Buch sobre Schönberg leo que Max Graf, un crítico vienés completamente desconocido para muchos (comenzando por mí misma), defendió a Schönberg cuando se estrenó “Noche transfigurada” y “Pelleas y Melisande”. Graf siguió a ese músico del que abominaba la mayoría de los críticos (el escándalo Schönberg, su música de gatos, recuerda Buch). Los interesados en historia del psicoanálisis saben que Max Graf fue el padre del pequeño Hans, un caso que expuso Freud (“Análisis de la fobia de un niño de cinco años”); este niño que le temía a los caballos fue después director de orquesta y tocó música de Schönberg. La frase de Martini no será recordada dentro de veinte años. Aunque, pensándolo mejor, quizá me equivoque y, como cualquier cosa puede suceder, un estudiante haga en el 2030 una tesis de doctorado sobre Martini y se ponga a revisar todos sus reportajes. En ese caso, alguien podría pensar y es suficiente con que lo piense: no estuvo mal esa profesora, ¿cuál era su nombre?, que en 1987 ó 1997 sólo enseñaba a Saer. Como si un crítico en 1945 sólo hubiera enseñado a Borges. Soy indigna de ese elogio póstumo: enseñé a Borges, a Cortázar (siempre) y, grave error de juicio, también dos novelas del propio Martini. Por lo tanto no voy a pasar al recuerdo con ese mínimo homenaje que hoy Esteban Buch le hace a Graf. No tuve la audacia estética de enseñar sólo a Borges o sólo a Saer. Merezo que se me eche en cara que haya inducido a los alumnos a leer a Martini, en lugar de más libros de Gandolfo, de Fogwill, de Pauls, de Tizón, de Chefec, de

Gusmán o de Aira.

30 de julio. El domingo voy a ver *La danse* de Frederick Wiseman. Desde ahora me ocupa la idea de que estaré 160 minutos en el cine. La entrada, que compré ayer con el temor de que los pocos interesados en Wiseman unidos a los muchos balletómanos llenaran la sala Lugones, ahora está sobre el escritorio, al lado de la computadora. La tengo a la vista, como quien apila los libros que piensa leer. Wiseman me interesa moderadamente por su inteligencia un poco terca, la inteligencia adecuada para filmar documentales “verdaderos” y no ficciones documentales (tampoco sé donde trazaría una línea: la pregunta sobre la representación ¿de qué? devuelve a la imposibilidad de borrar por completo la puesta en escena, como es imposible borrar la puesta en discurso). A veces Wiseman se dispara, como en su registro del manicomio, una película que hoy (momento piadoso) parecería incorrecta respecto de los locos y que recuerda a *Freaks* de Tod Browning. Lo que me mantiene alerta hasta el domingo es la extensión de *La danse*. Confío en la longitud como los modernistas confiaban en la rima y los poetas ingleses en el pentámetro yámbico.

Ayer a la noche, muy tarde, empecé el libro de Esteban Buch sobre Schönberg, también un libro largo. Leí diez páginas con la alegría que, a veces, tuve de joven: iba a pasar dos o tres semanas con ese libro, un contacto extenso y libre, que seguramente cambiaría algo. Como *La orquesta del Reich* de Misha Aster, que leí el año pasado, casi con fiebre, sin poder parar, hasta ver cómo terminaba de armarse el misterio Furtwängler. Goebbels, cuando se sabía que Alemania ya estaba derrotada y sólo faltaba la escalada final, ordenó que se sacaran de Berlín los instrumentos de la Filarmónica, los escondió, fueron salvados. Me hiela esa fantasmagórica convivencia entre asesinato y música.

Me doy cuenta de que Wiseman filmó su película en la Opera Garnier, donde estuve el año pasado, mareada por “los oros de la república”. Puesta de Marthaler de *Bodas de Figaro*. En medio de la gente, me vi en un espejo tan pulido que confundía realidad e imagen; por un segundo, pensé que la que estaba enfrente era mi doble o alguien que llevaba una ropa muy parecida a la mía. Pero el film de Wiseman es sobre el cuerpo de baile de la Opera, algo de lo que no entiendo nada. Voy a causa de Wiseman, como quien va al teatro interesado por una actriz y no por la obra.

27 de julio. Escucho por TN en internet que Maradona ya no será el director técnico de la selección. No pienso nada, como si la noticia no existiera, aunque entiendo que para la mayoría de la gente es importante, incluyendo la mayoría de mis amigos, todos los locutores de radio y televisión y sectores igualmente representativos. También escucho que Tévez se ha enamorado de una actriz cuyo nombre me resulta desconocido. Es buena noticia para los locutores de TN, que los ayuda a pasar el fin de una tarde seguramente aburrida. Ella, la actriz, les parece una muy buena chica, rasgo que no le atribuyeron a Maradona, pero sí a Tévez que conoció a la actriz cuando vino a la Argentina para visitar a “sus hijitas”. Maradona también tiene unas hijas, a las que llamaba “las nenas”, pero han crecido y una de ellas actuó en una obra dirigida por José María Muscari, el director que salió del *under* para irse al centro (y volver a veces). En cualquier momento, la actriz que ahora es novia de Tévez puede terminar haciendo una instalación en el Rojas o en Belleza y Felicidad, salvo que se vaya con Tévez a Inglaterra, en cuyo caso está el Institute for Contemporary Arts, donde sería un insulto que la rechazaran porque no sabe inglés o, peor todavía, porque no sabe nada sino televisión, lo cual es completamente suficiente. Afuera de la AFA, me informa TN, el periodismo espera y alguna gente decora el frente con aerosoles (banda de sonido: puteadas).

22 de julio. Voy a comprar varios ejemplares del libro nuevo de Juana Bignozzi. Me ilusiono con el programa de repartirlos entre gente que no lee poesía, o que sólo ha leído la de Borges. Esta mañana, por la calle, un muchacho me entregó una revista, aspecto y contenido de fanzine literario. En la contratapa un poema de Gironde prueba que el tiempo fluye irreparable pero no deja nada atrás: fluye en una impávida repetición. Hace casi cuarenta años, en Córdoba, Marimón gastaba el lp de Gironde hasta que el ruido de púa lo convirtió en música concreta con inaudibles segmentos de algo que sonaba como premonición del hip hop en castellano. Hace más de veinte, se escuchaba la voz de Gironde en una película de Rafael, que salió de un cuento de Marimón. Hace seis o siete, Martín Prieto lo clavaba como una estaca pampa en el centro de la poesía argentina. Entonces pienso que podría hacer una especie de gesto macedoniano y dejar libros de Juana Bignozzi sobre el escritorio de B, como quien se olvida un par de guantes (ya se sabe que no existe el olvido). Y también regalárselo a S, que podría leerlo, aunque probablemente nunca lo leerá si no se lo entrego. Diseminar un libro de poesía antes de que lo cuelguen en algún sitio de internet; ayudar a que persista como objeto gráfico. Por el lado de la sensibilidad (la emotividad) el libro de Juana puede circular de un modo casual, a la vez central y excéntrico de la poesía.

14 de julio. Ayer falló mi computadora en el momento en que le ponía punto a un trabajo medio largo. Ningún pánico, por supuesto, ya todo el mundo sabe que el archivo está en algún lugar del disco y que sólo se habrán perdido tres renglones, tan poco valiosos como el resto, por otra parte. Vino Pablo, el técnico. Me recordó que era martes 13, aunque, en su caso, los martes 13 no son particularmente negativos, y menos este martes 13 en cuyo transcurso había cumplido con todos sus compromisos y todavía le quedaba tiempo para venir a mi oficina para ver qué salvajada le había hecho yo al monitor. Mientras devolvía imágenes a la odiosa pantalla negra, sonó el teléfono. Era Juanita Bignozzi para avisarme que había salido su libro y que me iba a llegar sin que ella le hubiera escrito nada en la primera página porque estaba afectada por un extraño, rimbombante pero inocuo capricho de unas piedritas que todos tenemos adentro de los oídos y que, si se mueven, provocan mareos. Por eso no había ido a la editorial a firmar ejemplares. Lo de las piedritas se iba a solucionar rápido; entonces le propuse que nos tomáramos un vino para celebrar el libro de la manera más clásica y menos original. Me aclaró Juana, como advertencia, que en el libro había poemas con temas cursis: el amor, la madre, que antes nunca se había permitido publicar. Le dije: ahora podés permitirme lo que quieras. Le dije lo que pienso: sos una gran poeta, no podía saberlo cuando te conocí. Fui a la presentación de *Mujer de cierto orden*: el primer acto literario de mi vida, en la librería Galatea, donde hojeábamos los libros franceses y la recién aparecida revista *Communications*. Fui a la librería de Falbo, por otro libro de Juana. Finalmente, en la contratapa de éste imprimieron un párrafo que escribí sobre ella hace un tiempo; se completan así más de cuarenta años de una relación que tuvo insondables caídas y grandes momentos. En 1966, Juana me regaló una foto de Mao Tse Tung, cuando esa imagen era escasa y codiciada, una época en que comíamos casi todos los mediodías con Susana Zanetti, Horacio Achával, el Negro Díaz, la tropa del Centro Editor; y también Juana y yo a la noche, con Alberto Sato que estudiaba arquitectura y nos mostraba fotografías de Chichén Itza o citaba a Francastel, una prehistoria más que un pasado. Caíamos fascinados ante los cuentos de Juana con escritores que no conocíamos personalmente, como Rivera o Gelman. Ayer, martes 13, mientras hablaba con Juana por teléfono, sonó el timbre. Llegaba Peter Schumann, que dirigió el festival de Berlín y ahora hace unos programas razonados sobre América Latina en la radio berlinesa apropiadamente llamada Multikulti. Grabamos un reportaje. Peter todavía estaba bajo la impresión de haber visto el acto de la Iglesia contra el matrimonio homosexual. Pablo, que seguía arreglando mi computadora, escuchaba. Yo conocía su opinión favorable a la ley, aunque me ponía dudosa si le estarían gustando las observaciones que yo hacía sobre el kirchnerismo. Después, todos terminamos lo que estábamos haciendo. En el ascensor, Peter me preguntó, en alemán, si era cierto, como le habían dicho, que yo lo hablaba. Lo desilusioné diciéndole que mi alemán no era ni el cinco por ciento de su castellano, pero lo tranquilicé un poco cuando le aseguré que lo leía bien. Recordé el don de Juana como traductora. Las suyas de novelas policíacas son admiradas por los fanáticos más exigentes. Tenía razón Pablo, el de las computadoras, el martes 13 había pasado sin catástrofes personales. Por el contrario. Había sido un buen día.

5 de julio. Problemas de poética. Una amiga está sorprendida. Ella, que ha nacido en Tandil y no ha dejado de visitarlo con cierta frecuencia, desconocía la existencia de un géiser en el lago. Un poco asustada me pregunta: ¿en serio, un géiser en Tandil? Probablemente tampoco conozca el libro de poemas que me regalaron en el hotel. Su título es *Tandil es un soneto* de Julio Villaverde. En el viaje de regreso pienso en las diferentes formas de la poesía escrita según modelos que no se está en condiciones técnicas de imitar. Tandil es un soneto es poesía lírica de alguien que ha leído a Lugones y que se ha obligado a las rimas difícilísimas de Lugones sin tener los medios indispensables. Contradicción entre el deseo poético y las posibilidades. Lejos del oficio de escritura encrespada criticado por Borges en un texto tan conocido que no es necesario citar, Villaverde se exige rimar delicia con primicia, terciopelo con mochuelo, primavera con postrimera y otros desafíos que lo llevan directamente al desatino. Me pregunto en qué sostiene su convicción para realizar ese esfuerzo solitario, que probablemente alcanza a muy pocos lectores porque estarían obligados a seguir versos tan resistentes al sentido como si fueran dadaístas. Villaverde, poeta culto e inculto al mismo tiempo, es arbitrario como Lugones pero carece de su majestuosa facilidad.

29 de junio. En el río frente al Guggenheim de Bilbao, cada cuarenta minutos, una máquina de prodigios larga vapor para producir una “escultura de humo” que dura algunos segundos, tomando la forma aleatoria que le permite el viento. La escultura pasaría un poco más desapercibida si la máquina fuera completamente silenciosa. Pero, aunque está oculta, emite una especie de siseo, el ruido previo a una explosión que no se producirá. Lo efímero de la “escultura de vapor” hace que los visitantes del Guggenheim, una vez

adentro del museo donde se enteran por los folletos de que tal prodigio existe, traten de no perderse la siguiente. Desde adentro, esperan la “escultura de vapor” que, como desaparece enseguida porque ya sabemos que es arte efímero, resulta menos previsible que los carteles luminosos verticales de Jenny Holzer.

En Tandil, justo en el medio del lago, han puesto un géiser. La acción de “poner un géiser” es ya, en sí misma, una empresa de imitación de la naturaleza. Hasta ahora sólo sabía de géisers que largaban agua hirviendo espontáneamente, mientras que el de Tandil es también el producto de una máquina de hacer prodigios. Sin embargo, no es efímero y, durante horas, el géiser se eleva y deja caer sus aguas en forma de un gracioso honguito sobre la superficie lisa del lago. En la costa, la estatua del monumento al fundidor recuerda en tres dimensiones el grabado social y el pop.

Como el géiser es permanente no es una “obra de arte” sino de jardinería paisajística; la estatua, en cambio, muestra todos los esfuerzos realizados por ser una “obra”, justamente ahora, un poco tarde.

19 de junio. Ocho de la noche, espero a S. en la barra. Enfrente mío, por encima de los estantes con pocas botellas (en vez de bar de teatro *in*, parece un almacén de suburbio antes de la llegada de los supermercados chinos), en el pizarrón casi tan largo como la barra, han escrito el contenido del menú A y el menú B: imagino dos platos llenos de salsa con una mitad de crema y otra de cebollín y “hierbas”; o dos platos completamente secos, con un rizo de remolacha caramelizada y de batata al horno. No quiero eso, no querré eso cuando salga del teatro.

A mi derecha, un ayudante dispone paneras sobre el mostrador que cumple la función de mesada de servicio. Las paneras de mimbre van rodeando mi vaso y mi botella como *sampangs* hostiles. En cada una, el ayudante pone cinco pancitos que parecen no haber pasado por el horno el tiempo suficiente, pálidos, pegoteados, un poco grasosos. Sin embargo, el lugar tiene su reputación. Me parece raro que en un lugar así sea yo la única que se haya sentado en el bar y la única que no está tomando café o capuchino a las ocho de la tarde. Una mujer, con un campera negra de matelassé, alarga el cuello y arrima su cabeza a la del barman. Extiende su cuerpo sobre el mostrador y le habla en voz baja: “La vez pasada le pusieron poco caramelo al budín de pan, muy poco caramelo, estaba como seco, arenoso”. El barman elige una porción de budín con más cuidado que si mezclara un Negroni para Hemingway, la pone en un plato y se lo pasa a la mujer. Tampoco esta vez hay caramelo líquido y el budín parece un pedazo de madera de pino, inabordable. Enseguida me doy cuenta de que no sirvió el budín con cuidado sino con una concentración lejana, que lo ponía en otra parte; por eso, ni se preocupó con la flagrante ausencia de caramelo. Las paneras avanzan. Pienso que, si no llega S., voy a tener que dejar ese lugar y terminar mi trago parada. Estoy molestando.

Etnografía del bar sin onda. En este bar, nadie tolera su trabajo. Todos son potenciales diseñadores o actores *o performers*. Condescienden a ocupar un lugar frente a los clientes hasta que finalmente se cumpla su destino. Se han multiplicado las vocaciones estéticas gracias a los efectos incommensurables de una pedagogía familiar de capas medias que les ordenó a los padres que criaran hijos felices, libres y expresivos. Esos niños, convertidos en mujeres y hombres de treinta años, están nerviosos y despectivos en los boliches de Palermo, sobreeducados para llevar cafés en jarrito del bar a las mesas, frustrados por las promesas que les hicieron en la infancia. Los que inventaron una salida mejor, son los miembros de la cada vez más abundante población de cocineros y *chefs*.

14 de junio. Héctor A. Benedetti dejó un sobre para mí en la editorial Siglo XXI, donde él trabaja y se lo conoce, mayormente, por su implacable erudición sobre tango. Adentro: *Rincón de una biblioteca*, libro de 8 por 11,5 cm, tapa blanca con letras y guarda en magenta claro o rosa oscuro, como se quiera. Es lo más borgeano que he leído nunca. Un libro que, de antemano, sería juzgado imposible, la perfecta imitación de un escritor que escribe sobre otro, en el sentido literal de Menard: Borges no es una influencia sobre Benedetti, sino que su libro consiste en textos que Borges nunca escribió pero que podría haber escrito. Benedetti resume y presenta una docena de obras raras o marginales, recopilación de prodigios, tratados de pesas y medidas, colecciones de láminas. Casi al final, inevitable y portador de su cifra, un libro de Fernán Silva Valdés, que muchos conocen sólo a través de Borges (“Interpretación de Fernán Silva Valdés”, “El otro libro de Fernán Silva Valdés”, entre otras menciones). Benedetti copia enumeraciones como las que Borges amó por su belleza contraria a las jerarquías del orden lógico; recoge costumbres exóticas, episodios crueles pero mentirosos de vidas célebres; escándalos, excentricidades, traducciones. Todo escrito como Borges: adjetivos, giros de la frase, ironías solapadas que pueden pasar por homenajes. El libro produce alegría y asombro: con generosidad silenciosa, Benedetti escribió algo que a nadie, de verdad, se le habría ocurrido. Su libro es una especie de perfecto cuaderno de caligrafía borgeana.

2 de junio. Recorto del *TLS* un poema de Ruth Fainlight; se me ocurre hacer una versión para dársela a B. No soy buena traductora y siempre que traduzco un poema es porque encontré allí un hilo subjetivo, biográfico. En este caso, seguramente, la temporalidad. Creo reconocer que el primer verso está formado por dactilos, también el segundo; el tercero por yambos. Aunque estuviera en lo cierto, no podría lograr esos ritmos, con esos acentos. Traduzco conservando el corte de línea, porque la materia semántica, fue dispuesta de ese modo. La materia, por supuesto, es el clásico *memento mori*: también yo estoy en la Arcadia, ríe gentilmente la calavera. Pero en lugar de la sombría sátira moral, el objetivismo luminoso.

El título es “Antes de la caída”

Qué exacto me pareció el jardín,

a medias detenido en la luz, a medias en la inclinada sombra,

el pasto recién cortado

Los árboles vivaces con sus frutas:

ciruelas, peras, manzanas, damascos,

las matas florecidas

Voces infantiles tras los cercos ríen,

no pelean, pájaros que cantan, ladridos,

Mozart en la radio

Y esa rosa roja de pistilos dorados,

sus pétalos se arquean hacia fuera,

a punto de caerse.

31 de mayo. Almuerzo con L. Fue dirigente sindical y militante político de la izquierda radicalizada. Hoy es presidente de una gran cooperativa gráfica y escribe poemas. Hablamos de Robert Walser, ese escritor cuya “lengua se había vuelto loca”, como dijo Benjamin. Apropiadamente, cumpliendo la frase de Benjamin como si fuera un destino, Walser vivió desde 1929 hasta su muerte, en 1956, en manicomios suizos. Pienso que a L. le va a interesar y le cuento otra historia. Mi amigo A. se pasó cuatro o cinco años escribiendo los comunicados de prensa del SMATA, Córdoba, el sindicato que dirigía René Salamanca, desaparecido el 24 de marzo de 1976. A. también desapareció por esos días, pero fue reconocido como preso y salió al exilio poco después. En 1985 regresó a la Argentina; publicó una novela y trabajó en el periodismo. En esa época nos veíamos mucho, sobre todo para discutir, con igual entusiasmo, de política y de literatura. Un día llegó con la siguiente resolución: “Me voy a hacer internar en un loquero, quiero escribir un libro”. Le dije con una sensatez conservadora: “Si te hacés internar es porque, de algún modo, estás loco”. Como sea, consigue que un médico lo admita en un manicomio cordobés. Está allí algunas semanas, quizá más tiempo. Cada vez que sale, me busca para contarme las anécdotas desgarradoras y cómicas de los locos. Después regresa a México, se enferma y muere. L. me dice que mi amigo le recuerda a Austerlitz de Sebald. No se me había ocurrido. A. murió antes de Sebald y, cuando empezó con su proyecto del manicomio, sólo hablábamos de Walsh y de *Lunar Caustic* de Malcolm Lowry. L. me cuenta que, hacia 1973, una tarde llegó a su casa René Salamanca, el dirigente del SMATA, y que lo acompañaba un hombre joven (agrego: flaco, encorvado, de ojos azules y barba rala). Era mi amigo. No se quedó a comer con ellos las pizzas que amasó el padre de L. Dio un pretexto. Seguramente se fue al cine o a las librerías, abandonó por unas horas ese mundo de militancia obrera que lo atrapaba como un pez en un río. L. me da su último libro de poemas. Me quedo pensando que ese cruce de literatura y política parece haber transcurrido en otro planeta del que hoy quedamos unos restos dispersos, sin función evidente.

25 de mayo. Son las ocho. Tengo a mi derecha el edificio del ministerio de obras públicas, en 9 de Julio y Belgrano. A veinte metros de esa modernidad severa y racional, fotografiada por Horacio Coppola, vuelan los bichos inflables que presumiblemente forman parte del desfile de Fuerza Bruta. Años evitando a De la Guardia y ahora estoy acá, conversando con una estudiante de fotoperiodismo, junto a la grúa de la televisión. Entre el edificio moderno y los bichos inflables hay setenta años de diferencias estéticas. La gente espera para que la sorprendan y Fuerza Bruta estuvo bien elegida para eso. El Bicentenario es una Feria, con sus extravagancias, sus monstruos, su kitsch de proyecciones 3D, lo raro y lo sublime, aunque ya no se acostumbre exponer a niños salvajes ni a enanos. La gente que quiere sorprenderse tendrá una relación con Fuerza Bruta bastante más próxima que la demostrada por las elites bestializadas con el segundo acto de *La Bohème* (con perrito vivo en el escenario, ¡qué divino!) al que asistieron ayer en el Colón y no se privaron de juzgar espléndida aunque casi todos informaron, en la misma frase, que no habían ido mucho al Colón, ni a la ópera, pero qué bien que ahora (sí: ahora) les pusieran subtítulos. Reconocer con alivio que Gino Bogani iba al Colón desde chico con su mamá y que Carlos Grosso recordó los conciertos del domingo a la mañana. En la 9 de Julio nadie tiene que probar nada. La gente espera porque ser testigo tiene una especie de valor protagónico ilusoriamente participativo, incluso de aquello de lo cual uno no es ni siquiera un protagonista lejano. Ser público. Sin ellos, el desfile de Fuerza Bruta caería en su pura inconsistencia decorativa (me cuentan que Felipe Pigna lo iba explicando en la transmisión de canal 7). Los chicos salen de detrás de las vallas y ocupan la calle: juegan a patear botellas de plástico vacías. Las deshacen a patadas. Toda la 9 de Julio está llena de pedacitos de plástico, como si hubiera explotado un depósito de envases. Mientras tanto, una fotógrafa les explica a las madres de algunos de esos chicos que el desfile será “teatro experimental”. ¿Entenderán esa fórmula salvadora? También les dice que puede ser peligroso. Ellas no preguntan para quién. El equipo de sonido, que hace rato estaba apagado, emite una canción folklórica horripilante donde escucho un verso que se desentona a los gritos citando la “humana dignidad”. Pop folk, todo es pop folk a esta hora. Los chicos ya han organizado un partido de verdad. En medio de las gambetas, uno entra hasta el centro de la 9 de Julio y hace la estrella, varias veces, con liviandad graciosa, sin autoconciencia. Tendrá diez años, con diez más podría ser parte de los movilizadores por Fuerza Bruta y colgarse de un arnés a treinta metros de altura. Ahora, la botella que usan como pelota tiene líquido, hasta la mitad. Pienso: en cualquier momento alguien se parte la cabeza. Un *freake* de sombrero y escarapela, haciendo vibrar una varita de metal, pregunta: ¿de quiénes son estos niños? El tipo parece llegado del primer centenario, a lo mejor es una avanzada de Fuerza Bruta. Se escucha, por ráfagas, la locución de canal 7, una voz que repite “hay mucha ansiedad”, frase que, por lo menos, tiene el mérito de ser realista. Parece que, en Plaza de Mayo, ya arrancó el número de los “pueblos originarios”, que hoy forman parte de toda celebración ajustada a los diez mandamientos. Todavía nadie avisó que los negros se murieron casi todos y que hay que encontrar alguna forma de meterlos dentro del decálogo variado de la nación. Mencionarlos, por ejemplo, como los afroargentinos originarios y quizás agregar que los documentos del XIX a veces sugieren que fueron buenos capataces de estancia y, por eso, no muy queridos por los criollos pobres que no practicaban invariablemente el anti-racismo. O mejor olvidarlo todo y quemar el *Martín Fierro*, donde hay invectivas terribles contra los “pueblos originarios” a cuyos integrantes, en tiempos de José Hernández, se llamaba “indios”. Debe ser por eso que el gran poema nacional que se consagró en los años del primer centenario no recibió menciones durante los festejos del segundo. O quizá porque todos sean más insensibles que el público pobre que adoró a José Hernández cuando salió la primera edición y siguió adorándolo a través de reimpressiones piratas, una forma de la gloria popular que todavía no había suscitado la teoría ilustrada de los intelectuales 2.0. Un poco más lejos, a la altura de Independencia, se desarrolla otro picado en su esplendor de espontánea destreza. ¿Cuántos serán fichados en algún club? ¿alguno pegará el batacazo? Las chicas se mueven poco. A mi lado, tres que tienen la edad de los futbolistas están arropadas, con los brazos cruzados, encogiditas. “Todas y todos” no se divierten con la misma intensidad. En cambio, un chico gordo y panzón, feo e inhábil, la pasa bien porque patea sin puntería pero más fuerte que nadie. Seguimos esperando.

19 de mayo. Sobre Baudelaire escribe Benjamin: “Lo original en la poesía de Baudelaire es que las imágenes de la mujer y de la muerte se compenetran en una tercera, la de París”. Didi-Huberman (que trae la cita) continúa: “Las alegorías de Baudelaire saben ‘elevar’ lo que sobrevive en la caída, en la descomposición misma, de las figuras de la ciudad”. Esa es la idea de *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*. Seguir las alegorías caídas y los anamorfismos rotos de la fotografía de Germaine Krull que muestra una mendiga, echada, quizás enferma, envuelta en paños que nunca tuvieron ninguna dignidad. El vestido de la ninfa caída olvidó la geometrización de la escultura clásica y del manierismo. Es simplemente resto, sobrante. Y sin embargo hay un fantasma vestido con esos harapos, descubierto por la mirada retrospectiva y anacrónica. Ejercicio: mirar la fotografía de la mendiga como un paño esculpido por Bernini sobre el que cayeron cuatro siglos de basura. Hay algo de estetizante en esa mirada, pero también el reclamo de no limitar el modelado de un paño a lo que alcanzó la habilidad del escultor. A diferencia de los dedos de Santa Teresa que sujetan el paño de Bernini, la ninfa mendiga no sabe lo que es la histeria. Después de Baudelaire, leído por Benjamin, es posible que la paseante ya no pase: en la fotografía de Germaine Krull de 1928, la *clocharde* queda en su lugar, con su botella de vino, cubierta la cabeza con un sombrero que oculta la mirada, “viejos restos yacientes”. La muerte espera su momento para roer.

17 de mayo. Compró un libro para regalar a alguien que lee pero a quien no conozco del todo. Desde que salió *Antártida* de Claire Keegan, entro a la librería y lo saco automáticamente de la pila, como quien compra el detergente que conoce de memoria, tan de memoria que el nombre carece de sonido, es un logotipo de supermercado. Los cuentos de Keegan, salvo para los admiradores de Marcos Aguinis, son una fija, como el regalo de *Dublínese* a alguien que no los hubiera leído. Si tuviera que regalar libros a adolescentes, tendría una caja con un stock de *Cicatrices*, el gran Bildungsroman escrito en castellano, aunque no lo diga *Babelia*. Cuando yo todavía no había leído nada, un compañero tuvo la magnanimidad de pasarme *El jorobadito*. Esa fue mi lectura iniciática, en el doble sentido de primera y de introducción en el misterio. Después de Arlt quedaba lista para lo que viniera (quedaba lista: entregada). Tuve la suerte de no comenzar por *Rayuela* que incluye un programa demasiado explícito. *El jorobadito* es un texto sin programa adjunto.

13 de mayo. Contesto que no voy a escribir sobre el Bicentenario. Hasta ahora, quería decir solamente que no tenía ninguna idea. Ayer, viniendo de La Boca, pasé por los tinglados que están preparando para la exposición de las provincias, el dispositivo escenográfico federal del festejo de los dos siglos. Parece la Salada. Todavía son sólo caños y paneles plásticos, pero puedo imaginar el varieté fotográfico que se montará dentro de poco. En La Salada el mercado pone su orden, porque los objetos y la ropa deben venderse. Pero acá el orden será la improvisación. Olor a comida, latigazos de sonidos. La Boca, en cambio, parecía un paisaje de Carlo Carrà. Las tazas blancas sobre la mesa del café: Morandi. Todo como pintado. Los dos puentes, uno naranja y el otro del color del óxido que lo carcome armaban una especie de instalación tecno. Incluso el Maradona bronceado del Museo de la Pasión Boquense entraba en una especie de régimen estético.

4 de mayo. El tiempo decidió por mí. No he escrito sobre el bicentenario. Me siento aliviada.

24 de abril. Google está digitalizando todos los libros del mundo, de todas las épocas. Finalmente, ha comenzado la construcción de la biblioteca de Babel y Borges puede descansar tranquilo, su literatura es realismo de anticipación. Mientras tanto, trato de bajar de Google un libro que necesito usando, claro está, un programa pirata. La página de donde proviene el software advierte que la bajada puede ser lenta. Pienso que siempre será más rápida que realizar un viaje imposible a una biblioteca en el extranjero. El programa funciona normalmente durante un par de horas. De repente, la pantalla de mi computadora estalla, simbólicamente, con un cartel: “Su equipo ha sido capturado por un programa

hostil; la hemos desconectado de Google". No puedo acceder a mi casilla de mensajes, a mis carpetas de fotos, a nada. Como si me dijeran: ya no podrá volver a su casa, usted ha sido desalojada. Apago la computadora, transpiro, decido esperar. A la mañana siguiente, todo está bien de nuevo. El castigo de Google duró algunas horas. ¿Necesito ese libro? No lo sé, no he vuelto a buscarlo ni siquiera para leerlo de acuerdo con las normas Google.

3 de abril. Precauciones a tomar antes de realizar un balance: extirpar la idea de la excepcionalidad argentina, lo cual implica hacer el esfuerzo de asimilar el peronismo a otros populismos del siglo XX, por ejemplo. Aunque no sé si es una buena idea prescindir de esa excepcionalidad, sino justamente subrayarla. La cuestión central de un balance del siglo XX sería entonces el peronismo. No sé si se puede prescindir de esa excepcionalidad, que confirma y fortalece excepcionalidades anteriores (tipo de configuración social, alfabetización, sindicalización). Entonces, no se puede prescindir de la centralidad del peronismo en el balance.

2 de abril. Se podría hacer el balance del siglo a través de los golpes de estado. Responder a cuál fue el más significativo: ¿el del 30 o el de 1976? Uno y otro cambiaron el curso de la historia política. Pero, probablemente el que tuvo mayores consecuencias culturales, en la visión que los argentinos tienen de su país, fue el de 1976. El golpe del 76 es como el peronismo: éste marca el siglo por la mitad; aquél abre una nueva era en lo que concierne a los derechos humanos.

30 de marzo. En la "Oda a los ganados y las mieses" fijarse en la tensión entre utopía clásica y realismo de país rural. Preguntarse cuál fue el contratexto de ese poema de Lugones. También ver de qué manera ese poema cierra, porque la literatura argentina que va a escribirse es en contra de su estética. ¿Cuál sería el gran poema de la izquierda, o de la ciudad, o de los invisibles, o de las mujeres?

29 de marzo. Podría escribir un ensayo sobre la intermitencia y sobre la mezcla. En un reportaje Alejandro Blanco me interrogó largo sobre la idea de cultura de mezcla. Ese concepto, que también supone el corte, el conflicto y la intermitencia, podría dar una estructura a lo que escriba.

10 de marzo. Badiou cita el concepto de síntesis disyuntiva de Deleuze (*XI Lógica del sentido*). Escribe Badiou: "La univocidad (del ser) no significa que el ser sea numéricamente uno. Esta es una aserción vacía. El Uno no es aquí el de la cuenta o la identidad, y el pensamiento ya claudicó si imagina que hay un sólo y mismo Ser. La potencia del Uno significa más bien que 'los entes son múltiples y diferentes, siempre producidos por una **síntesis disyuntiva**, ellos mismos desunidos y divergentes'" (Badiou, *Deleuze*, 43). Sigue: "En cada forma del Ser se producen 'diferencias individuantes', que podemos llamar entes... Para Deleuze los entes son grados locales de intensidad, inflexiones de la potencia, constantemente móviles y enteramente singulares". Examinar la cultura de mezcla a partir de ese concepto: la ausencia de síntesis que una por completo a los elementos preexistentes. El elemento conflictivo en la cultura de mezcla que no puede ser eliminado, ni siquiera en Borges, o en Borges menos que en nadie. Conservar el concepto de cultura de mezcla y trabajar sobre él con el de síntesis disyuntiva (que podría introducir también una intermitencia).

3 de febrero. En un poema de Saint-John Perse, Badiou, encuentra "una equivalencia entre un 'yo' y un 'nosotros'.... Según veremos, esta equivalencia de las primeras personas, inscripta con naturalidad en el vocativo del poema, pierde en Celan toda evidencia e incluso cualquier capacidad de reconstruirse. En la *Anabase* de Perse, la fraternidad, mediante la cual el 'yo' puede ser recíproco del 'nosotros' es una condición de la aventura, su sustancia subjetiva. En la anábase de Celan, lo que importa provocar, en un temblor incierto, es el advenimiento de la palabra 'juntos', que nunca es, entonces, una condición y sí, siempre, un arduo resultado" (121). Pensar hasta cuándo pudo hablarse en la Argentina en nombre de un nosotros. Cuando ese nosotros se fractura en la ideología y en la política. La Patria es un nosotros, ¿cuándo el discurso sobre la Patria deja de tener condiciones de posibilidad creíbles? ¿cuándo deja de ser persuasivo? Cuando, como dice Badiou "el sujeto se presenta como una errancia y representa ésta como válida por sí misma" (123).

15 de enero. Deleuze en *Dialogues*: no se trata de si una idea es verdadera o falsa. Se trata de cruzarla, intersecarla, hacer que se territorialice en relación a otra, muy diferente, que provenga de otro campo. Se trataría entonces de producir, digo yo, un efecto de tridimensionalidad. Salir de la línea binaria de lo verdadero y lo falso, para abrir un espacio donde los movimientos entre ideas no hayan estado predeterminados por los supuestos objetos de esas ideas. Cruzar.

Buscar aquello que no fue interpretado, lo que Deleuze llama lo "anomal", lo no incorporado a las hipótesis con que se ha leído un proceso histórico: el resto. No, no se trata del resto, sino de aquello que no fue visto. El resto es lo dejado de lado después de un examen. Lo "anomal" es lo que fue invisible a una mirada histórica, a una interpretación, en un momento dado.

¿Qué es "anomal" en el siglo XX argentino? Lo que no pudimos prever. No lo que previmos mal, sino los espacios que hoy nos resultan radicalmente nuevos y no eran predecibles. Por otra parte, estuvimos con la mirada fija en los sujetos y no como avanza Deleuze, en las heccéitís, es decir en los acontecimientos: las configuraciones.

¿Cuáles fueron las heccéitís del siglo XX? Las masas, no simplemente como sujetos de la política sino como formas vivientes, rizomáticas, de la nueva ciudad. El cambio de una ciudad que respira con el ritmo de una respiración pausada, casi natural, a una ciudad que respira iluminada por la luz eléctrica y el transporte. La ciudad invisible que es la ciudad temible. Los colores, los olores y los sonidos.

La heccéitís del siglo XX: cuáles fueron los diferentes miedos y los diferentes deseos.

Miedos: a lo que no se entiende: el momento en que la realidad deja de ser comprensible a las elites, que creyeron en el siglo XIX que podían entenderla y explicarla en sus hipótesis.

Miedo a lo que viene de afuera, el miedo a la contaminación, las pestes, las malas herencias genéticas, las malas influencias en el campo de las ideas políticas (el comunismo, el cubanismo, la subversión).

Miedo a lo que es invisible: los discursos sobre el crimen, sobre la mala vida, sobre los bajos fondos; pero también sobre la juventud y sobre las sucesivas oleadas de emancipación moral.

14 de enero. Los intelectuales del siglo XX pensaron que el siglo era interpretable. Acá hay un error. Pensaron que una idea, un movimiento, la aparición de un sujeto histórico daba la clave del siglo. No tuvieron en cuenta lo contradictorio, la intermitencia, la cualidad pulsátil del siglo XX.

9 de enero. Doscientos mil personas visitaron ayer, según todos los diarios, el santuario del Gauchito Gil en Mercedes. La religiosidad popular es:

- superstición
- desesperación
- transferencia y metonimia
- decadencia de la iglesia
- resultante aumentada del relativismo valorativo
- forma posmoderna que no se anunciaba hace cincuenta años, cuando la sociedad se estaba volviendo más laica
- pintoresquismo producido por los medios
- transferencia a los medios de culturas antes subordinadas
- populismo de los intelectuales que hablan del asunto,
- etc.