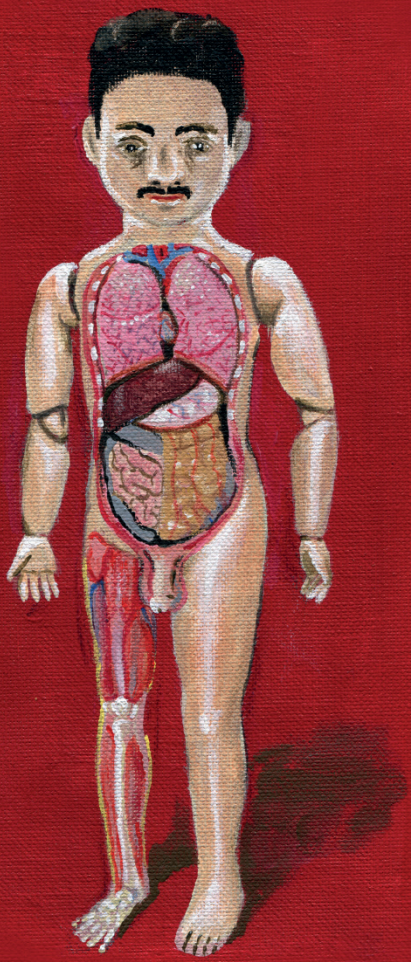
Francisco Bitar

El cuerpo de un escritor



mini bulk

Contenido

Créditos >>
Portada >>
Dedicatoria >>
Se diría que es capaz >>
Pierna derecha >>
Muelas de juicio >>
Culo >>
Pito >>
Hígado >>
Espalda >>
Cara >>
Voz >>
Posdata: bailar >>

Sobre el autor >>

Colofón >>

¶

¶

El cuerpo de un escritor
Primera edición: diciembre de 2022

© Francisco Bitar, 2022

© mini • Bulk editores, 2022

Girón de las Palmas 1295, Ñuñoa
Santiago de Chile
bulkeditores@gmail.com
www.bulkeditores.com

Imagen de tapa: Daniel García • «modelo anatómico», 2022, acrílico sobre tela
@danielgarcia1958

Serie del autor: *De ahora en adelante,* volumen 3

Impreso en Chile & Argentina • *Printed in Chile & Argentina*

ISBN 978-956-6162-06-3

Derechos reservados.

¶

bulk editores
[*la densidad aparente en el papel*]

Francisco Bitar

El cuerpo de un escritor

Para Alberto Giordano

Se diría que es capaz de dar cuenta de su cuerpo. Lo autoriza, en primer lugar, su posición: al verlo desde arriba (él está donde están sus ojos), tiene una visión privilegiada, no la de una superioridad sino la de un panorama: su cuerpo está por abajo (cuando él está parado) o por delante (cuando se recuesta), pero en cualquiera de estos casos puede recorrerlo de un vistazo, hasta la punta de los pies. Esto le brinda, como cada cosa que se ve desde las alturas, una posibilidad de intelección, de análisis.

Desde arriba, él puede *dividir* su cuerpo. Los pies, por ejemplo, para volver al principio —o, al menos, para empezar por uno de los extremos—, sus pies comportan una materialidad: son de tamaño normal, sin nudos desagradables (sin filos), fibrosos pero no hasta el paroxismo circulatorio: por ausencia de rasgos desagradables, dominantes en el resto de los pies humanos, podría decirse que sus pies son delicados. Pero sus pies no solo pueden analizarse por su materialidad sino también dividirse (ordenarse) en una historia: libres al principio y luego confinados al calzado escolar, saldrían de allí para vestir zapatillas deportivas y más tarde zapatos de escritorio; solo ahora mismo, la época en que él ha empezado

yoga, los pies recuperaron su desenfado, la libertad de caminar desnudos sobre cualquier superficie y en cualquier momento del año.

Sin embargo, no hace falta que él intervenga en esta división: por épocas, el cuerpo solo, sin *intelección* de su parte, se encarga del trabajo de dividirse, de separarse. Para esta forma de autoexilio, no alcanzan ni el análisis material ni el histórico, desde que ni uno ni el otro podrían describir este llamado, caprichoso como se presenta: separarse es lo que no estaba encerrado en su función, y como tal se suma en otra parte distinta de su materialidad o de su historia: en este sentido, la parte del cuerpo es lo imprevisible, lo que excede toda observación.

Ahora, ¿cómo ocurre esta separación? ¿Cómo es que una parte de su cuerpo se anuncia y por eso mismo se separa? En general por una molestia o por una nostalgia: el cuerpo puede doler o recordarle el pasado (o lo no pasado, pero de todas maneras anhelado) pero por un motivo o por otro todo él cae en esta parte del cuerpo, en la hipocondría o en la fantasía triste. A esta altura, ya no hay análisis, en el sentido de que ya no se *vuelve* sobre un fragmento determinado del cuerpo para describirlo: al contrario, esta parte se ha *disparado* hacia adelante, y él debe correr desde atrás para saber de ella.

Este libro intenta abrirse paso en un saber, por provisorio que fuera, de estas partes. *Partes:* allí donde se produce el misterio del cuerpo. La parte es lo que pone al cuerpo fuera del rango de lo observable: la porción que, a diferencia de

la descripción material o el *racconto* histórico, ocurre en el interior de él, en el sentido de lo desconocido de él. La parte es el lugar, en definitiva, adonde los hechos (en las formas de la descripción o del *racconto*) se detienen para dar paso a la conjetura, a aquello que del cuerpo queda por saber: a la escritura.

Pero si se habla de partes —y si se escribe sobre ellas— persiste la tentación de reintegrarlas a un todo. Al fin y al cabo, si son partes es porque están pegadas, pero ¿a qué clase de totalidad?, ¿a él? Él no tendría el valor de afirmarlo. Y es que teme que, luego de escribir sobre ellas, estas partes continúen separadas (este no es un libro de la cura), sin que calzaran otra vez en el lugar: estas partes, ajenas como se presentan, son no las que pertenecen al cuerpo de otro sino a un otro cuerpo. Él escribe aquí, no sobre los pedazos del cuerpo, sino sobre el cuerpo despedazado.

Con todo, no las culpa, desde que él sabe que tiene en todo el asunto una porción de responsabilidad: ¿por qué el cuerpo, sus partes, deberían obedecerle? ¿No sería él en todo caso quien está separado de su cuerpo? La pregunta, entonces, no es por qué el cuerpo, con sus pedazos, no se le une, sino por qué él, desprendido de sí mismo, no se une a su cuerpo.

El misterio, en definitiva, sigue recayendo sobre él.

Pierna derecha

A la edad de doce años se fractura la tibia derecha.

Aunque no existe un buen momento para romperse una pierna, las circunstancias no pueden ser menos oportunas: ocurre durante el viaje de egresados de séptimo grado, en noviembre, es decir, a semanas de un verano que se anunciaba memorable.

Lo sería, pero por razones poco felices: tirado en una cama que le prepara su madre frente al televisor del living, pasa sus días bajo una luz azul, que tiñe su piel de un color aceituna. Saldrá de ahí recién para empezar las clases en la escuela nueva, con nuevos y temibles compañeros y compañeras. Rengo y en soledad.

Pero también hay una nota amarga en el modo como sus padres manejan el asunto. Ni uno ni el otro (en este momento cursan una de sus separaciones) se deciden a viajar a las sierras de Córdoba para asistirlo: él ha quedado solo para afrontar los días restantes y el viaje de vuelta.

❦

Bien: postrado como está, él igual crece. Su cuerpo estaba programado para pegar a esta altura, en el verano de sus doce años, un último estirón, y el hecho de que él estuviera postrado en una cama no impedirá que el programa encerrado en sus células se concrete.

Si fuera por él, lo dejaría para el verano que viene o quizá para el siguiente, cuando el estirón pudiera acompañarse de una correcta actividad física, de modo de llevar ese último empuje biológico a su esplendor.

Con todo, el momento del estirón escapa a su voluntad. Quizá no sea la primera vez que su cuerpo no obedece a sus decisiones. Pero nunca hasta ahora se había hecho hasta tal punto evidente el desacople.

❦

En suma, él se hace grande pero sin correrse del lugar; es un desarrollo basado en la inmovilidad, un crecimiento inerte. Por fuera de su pierna derecha, sin embargo, y con los movimientos mínimos que les imprime (el de apretar los botones del control remoto o el de pasar las páginas de un libro), las otras partes de su cuerpo, la otra pierna y su torso, parecen tonificarse de un modo razonable.

Solo su pierna derecha, momificada bajo el yeso que le llega hasta la ingle, se atrasa respecto del resto.

❦

Flaca, pálida y escamada, su pierna derecha sale de ahí abajo al cabo de tres meses, pero solo para quedar como souvenir del verano que no fue.

❦

No solo esa imagen del verano perdido se hace presente cuando, poco antes de empezar la escuela secundaria, le sacan el yeso y su pierna, un palito, queda al descubierto.

La rehabilitación de su pierna derecha, a base de radiosonido primero y de una rutina intensa de gimnasio después, alcanza para curar la renguera pero no para arreglar la descompensación existente entre una pierna y la otra.

Es como si, al haberse visto inhibida de todo movimiento, su pierna derecha hubiera quedado detenida en una etapa anterior. Y, por lo tanto, como si ese desequilibrio entre una y otra pierna fuera incurable, estructural.

❦

De modo que él es capaz de ver ese verano perdido luego de treinta años, cada vez que mira hacia su pierna derecha.

❦

En suma, sus dos piernas no son iguales, aunque no tanto como para que dieran la impresión de pertenecer a cuerpos distintos: como un padre con sus hijos mellizos, nadie más que él es capaz de saber cuál es cuál.

Esta diferencia es perceptible si se las observa en detalle (la izquierda es apenas más voluminosa o más musculosa y, en posición de relajación, la rodilla derecha parece descolocada, a punto de caer). Pero esta diferencia crece si se la observa desde adentro, es decir, si se las siente, algo que sólo él es capaz de hacer.

El sentimiento es el siguiente: su pierna derecha es más delicada y, por consiguiente, más asustadiza. Hay un vértigo que está siempre listo para ganarla, a veces de modo consciente, cuando decide no saltar por encima de un charco grande un día de lluvia, a veces con una descarga eléctrica, cuando, por ejemplo, sueña que pisa en falso o se resbala: lo despierta el latigazo de la pierna derecha.

Si pudiera, su pierna derecha saldría corriendo.

❦

La pierna izquierda, en cambio, no duda (por su contextura, y en comparación con su vecina, se diría que «no flaquea»). Todos estos años se ha ido alimentando de la actividad física, mientras que la pierna derecha, rezagada como se muestra, parece estar siempre en el mismo lugar, semejante a la pierna de un niño.

La pierna izquierda, entonces, representa un pilar del cuerpo, la pierna menos hábil pero también su lado resistente, la pierna que lo mantendrá en pie si alguna vez tiene que resistir un embate.

Su pierna izquierda es la fuerza sin inteligencia, la encargada del trabajo sucio.

❦

Ha acertado al decir que sus piernas son como hijos mellizos entre los que es capaz de reconocer las mínimas

diferencias. Y es que la relación que mantiene con sus piernas quizá haya sido su primera experiencia de la paternidad.

Con el tiempo o, en todo caso, en la práctica de la paternidad real, él ha tenido la posibilidad de corroborarlo. En primer lugar, desde que el ejercicio mismo supone dirigir la crianza de los hijos en una u otra dirección, más allá de lo cual los humores de cada uno (o de cada una: él tiene dos hijas) prevalecerán.

Pero sobre todo porque un padre —al menos es lo que él trata de hacer— observa e imparte justicia.

❦

Lo mismo con sus piernas: podría decirse que son de él, que le pertenecen, pero solo porque están pegadas a su cuerpo, y porque le obedecen cada vez que, desde el centro de mandos, les envía una orden.

Pero más allá de esto, él es apenas un eje: el lugar que está en el medio de ambas piernas, el que les trasmite un equilibrio y un plan común y razonado. Y que intenta por todos los medios darles las mismas oportunidades, ayudando a la parte desvalida.

El tiempo le ha enseñado que, lo mismo que ocurre con sus hijas, sus piernas aplicarán ese plan del modo que les parezca conveniente, fiel a la personalidad de cada una, cada una con sus desventajas. Y, llegado el punto, él no podrá ayudarlas con su debilidad.

Muelas de juicio

Entran en el rango de los llamados apéndices corporales, desde que se trataría de un residuo del hombre prehistórico, de cuando era necesario mejorar la masticación al fondo de la boca, donde llegaba primero lo más duro del follaje, o, se imagina él, para ayudar en el trabajo a los dientes frontales, en general perdidos al arrancar la carne dura o cruda de animales salvajes. Eran estas épocas de intemperie constante, y toda parte del cuerpo que se viera expuesta era proclive más que ninguna otra a la destrucción (aunque, ¿qué parte del cuerpo no correría ese peligro en tiempos de intemperie? El cuerpo entero debió ser un solo grito).

Sabiendo que con una cirugía sencilla podría extraerlas, ¿qué lo lleva a conservar las muelas de juicio, incluso a cuidarlas más que al resto de los dientes, hurgando y rasqueteando en los rincones oscuros? Porque lo cierto es que las muelas de juicio representan para él un viejo suplicio.

❦

Desde los veinte años, y con una frecuencia más o menos variable, él puede prever su milimétrico crecimiento, que se anuncia con un dolor en la parte superior de la espalda. Es un dolor para nada puntual, más bien semejante a un peso de su ancho (aunque el dolor parece no terminar, como si su espalda dolorida se multiplicara por dos) que cae sobre él, lo

dobla por arriba y lo obliga a permanecer días enteros tirado en la cama.

Pero este es apenas el comienzo de una descompensación generalizada: la garganta se inflama, su boca se tajea, es un tiempo en que queda expuesto a las enfermedades circulantes, porque bajan sus defensas. Así, dolorido y medio enfermo, siente cómo el resto de sus dientes se desplaza hacia adelante para hacer lugar a los de atrás, amontonamiento que provoca el sangrado de encías y su lenta retracción.

❦

Y bien, a la pregunta de por qué no se las saca, él podría responder que ya es tarde para deshacerse de ellas, cuando ha aguantado su crecimiento durante veinte años (es algo que también ha corroborado la dentista en una visita reciente, luego de reprenderlo por su larga ausencia: las muelas de juicio están sanas y salen derechas, sin comprometer a los dientes vecinos).

Pero lo cierto es que no solamente las conserva por esta larga vacilación, es decir, porque no se decide a sacarlas: la verdad es que le simpatizan. Están atrás tanto como pueden estarlo, al punto que se diría que están en lo oscuro: son la última pieza de su cuerpo antes de que empiece su interior, y no se refiere a su interior en términos espirituales (o no exactamente) sino a su interior concreto. Más atrás de sus muelas de juicio, el cuerpo se pierde en una cadena de órganos que lo involucran directamente pero de los que él no sabe nada;

más allá de ellas, el cuerpo es una caverna en la que se anda a oscuras, y si algo se acierta a decir de él, del cuerpo, es por auscultación o por adivinación.

❦

Pero las muelas de juicio no solo están al final por su posición sino que además son los últimos dientes en aparecer, que es el segundo motivo de su simpatía. Entre todas, las muelas de juicio son las partes nuevas de su cuerpo; mientras el resto envejece, las muelas, que nunca terminan de salir (de madurar), se empeñan en persistir en su juventud, siempre fuertes, sanas y relucientes. Llegado el punto, su cuerpo envejecerá, pero sus muelas de juicio serán jóvenes toda la vida.

Si le simpatizan, en definitiva, es porque, en su condición (últimas en el tiempo y en el espacio, siempre jóvenes y siempre excluidas, como expulsadas a la parte de atrás), están atadas a una imagen, perteneciente a su propia juventud. También él, con su amigo Panchi, se sentaba al fondo en el aula de cuarto y quinto del secundario, al final de las filas que igualaban en número de bancos a la cantidad de dientes en una boca sana: treinta y pocos.

Y, al igual que las muelas, ellos no terminaban de madurar ni de sentirse adentro; molestaban al resto, eran parias fuertes y brillantes, la imagen que dura de la juventud resplandeciente.

❦

Con todo, esto, la simpatía que le despiertan, está lejos de compensar los padeceres. La simpatía puede colorear una imagen de las muelas de juicio en épocas de fortaleza, cuando este sentimiento es posible. Pero cuando la salud se quiebra por causa, justamente, de las muelas, y el dolor apenas lo deja respirar (porque, al hacerlo, los pulmones tocan la inflamación de su espalda), él saldría corriendo al cirujano para que se las sacaran de una buena vez.

Si no lo hace, no es por consejo de la dentista, para quien las muelas estaban prácticamente afuera (en ese caso, más a favor de él: de un tirón fuerte y seco podrían arrancarlas). Si las muelas todavía están en su lugar es porque él cree que hay algo especial en ese crecimiento, tan lento como se presenta.

❦

Hay que empezar, como siempre, por el nombre. Él ha tomado la palabra *juicio* no en el sentido del entendimiento que llega a determinada edad, a eso de los veinte (así los llaman los ingleses: *wisdom teeth,* los dientes de la sabiduría), sino en el sentido de un enjuiciamiento, como un juicio que él debería atravesar.

Cada vez que las muelas crecen es porque algo de su deuda se hace presente otra vez. Esto significa que las muelas no crecen al azar, de manera programada, como crecieron sus piernas, sino por un motivo.

❦

Pero ¿de qué se lo acusa? En principio, él no lo sabe. En esto, todo el asunto se parece al proceso al que someten a K, o en todo caso, al proceso al que K *es sometido*, desde que hay en la locución pasiva una acción que no solo diluye al agente sino que, por no estar ejercida por «ellos», parece mágica, como si bajara de las estrellas: el espacio defectivo que produce la voz pasiva se llena con una alucinación (¿podría leerse *El proceso* como una novela de ciencia ficción? De seguro anticipa alguna de las mejores obras del género).

Entrenado como está en su modo de reaccionar a las buenas noticias, él sabe que, si algo así ocurre (una dificultad impuesta desde su interior) es porque antes hubo algo que lo benefició: debió ser él que, empecinado desde casi siempre en hacer lo mismo (escribir, atender a su familia), habría percibido una pequeña ganancia.

Quizá su ciega obstinación haya permitido esta vez que la vida suelte alguno de sus frutos, y, como castigo, sus muelas han crecido otro poquito.

❦

Entonces, no es la falta lo que está al principio sino una plenitud, operada al interior de la vida, que un castigo vendría a equilibrar.

❦

Pero no es todo dolor, no es todo castigo.

Si es cierto que su vida ha soltado un fruto, este de las muelas es el modo que tiene el cuerpo de representar el cambio, que de otro modo no se vería o no se sentiría: pasaría de largo al igual que el resto de los tiempos no significativos. Con el crecimiento, las muelas de juicio separan un tiempo de la vida que quizá sea equivalente a un crecimiento propio, espiritual. Sin este señalamiento, no se vería que la vida cambia.

El crecimiento de las muelas (la única parte de su cuerpo que todavía crece más allá del pelo y las uñas) es, en suma, el tiempo declarado: el tiempo que significa.

❦

A todo esto, dos preguntas.

Primero: ¿es posible señalar qué aspecto de su vida ha entrado en movimiento, en qué sentido él crece?

Él cree que no, al menos no acierta nunca a determinarlo con suficiencia: no es tarea de las muelas subrayar el plano de su vida que está cambiando sino simplemente señalar un tiempo.

Al padecer las molestias derivadas de las muelas de juicio, él tiene la capacidad de preguntarse ¿por qué ahora y no antes o después? Es porque, simplemente, el tiempo de crecer se ha activado.

❦

Segundo: ¿cuál es ese tribunal que decidiría por él, aunque desde su interior, el momento indicado del crecimiento?

Quizá el de tribunal sea un término inadecuado, porque si bien se ajusta a la jerga punitiva, es excesivo, por suponer al final una sentencia. En todo caso, él quisiera sugerir que hay un misterio en su interior, una fuerza que sabe mejor que él mismo cuándo se producen los hitos de su vida.

Él puede estar distraído viviendo aquellos hitos, pero las muelas de juicio, con su pequeño tormento, le recordarán esas dos cosas al mismo tiempo: que hay un cambio y que él no puede hacer nada al respecto.

❦

No sabe si, de extraer sus muelas, dejaría de crecer o de cambiar. Lo que seguro significará es que él ha decidido intervenir en ese crecimiento. Y él cree que la vida se sale de su curso cuando uno quiere controlarla.

Si él no se saca las muelas de juicio es porque no quiere intervenir en su propia vida.

Culo

Por orientación, podría decirse que el culo le da la espalda; por su posición, que está en la otra punta (en opinión de él, en el extremo opuesto a su cabeza no están sus pies, está su culo).

Esta doble condición quizá sea la que determina la relación que mantienen ambos: el culo toma sus propias decisiones, y él debe respetarlas.

❦

Esto supone una relación inestable.

Por épocas, reina la armonía.

Hay otras, sin embargo, en que no podrían estar más distanciados.

❦

Con todo, invariablemente gozan el uno con el otro. A esto se deben las largas sesiones en las que coinciden cada vez que van al baño, que suponen el momento de reunión entre ambos y que tantos trastornos familiares produjo, sobre todo en épocas de apuro, cuando las hijas eran bebés (nada de la coyuntura familiar parecía importarle a su culo, que demandaba la demora de siempre en el baño. A pesar del desacato y

de sus consecuencias, esto le recordaba a él su propia individualidad, algo erosionada ahora por la familia).

❦

En épocas de armonía, la deposición es abundante e inmediata (igualmente él permanece en el baño un rato largo aún, pasando las hojas de un libro, pero en el fondo festejando el éxito reciente).

En épocas de desacople, la deposición es pobre y demorada; él se niega a aceptar lo magro de la producción hasta que, al final, debe resignarse.

En épocas intermedias es lenta e intermitente, como ocurre en esta misma época, al momento de tomar las notas que el lector tiene enfrente (y que, como puede verse, supone una intermitencia extensible al modo de disponer su texto).

❦

En el primer caso, su culo (o él) queda agradecido, en estado de beatitud.

En el segundo queda ofendido.

En el tercero, expectante.

❦

Si bien la alimentación juega un papel en todo el asunto, solo resulta determinante cuando incurre en excesos; en

estos casos, o el desarreglo es importante (lo que degenera en diarrea) o el control es excesivo (y él se constipa).

Pero hace un tiempo sus hábitos son equilibrados, lo que significa que la auténtica razón de los devaneos no está allí.

❦

Ha renunciado por lo tanto a inducir cualquier tipo de conducta, como supone el hecho de comer con fibra o beber jugos de naranja. Si él se inclina por alguna de estas opciones tiene que ver con la decisión de variar sus hábitos y, por lo tanto, con renovar sus formas de vivir, apaciguadas, a veces, y susceptibles de una planificación; más vertiginosas y desordenadas en otras ocasiones.

Pero nada tiene que ver todo esto con la voluntad de influir sobre su culo. (Mucho menos se le ocurre hacer fuerza, lo que sin excepciones resuelve en lastimaduras o desgarraduras. Frente a todas las otras tentativas, su culo permanece indiferente, pero frente a la fuerza responde con severidad).

❦

Esta indiferencia de su culo (o esta reacción a veces feroz) no solo es aplicable a su deposición.

Cada tanto ocurre que el culo se le cruza por la cabeza, y él pasa a visitarlo, a *sentirlo*: lo sorprende en otra cosa, se diría, y lo encuentra cerrado, como el culo de un muñeco (¿qué sabe su culo que él no?, ¿a qué preocupación puede deberse, a qué miedo que él no llega a reconocer?).

Y bien, en momentos como este, relajar su culo es imposible: cuando él lo quiere abrir, más se cierra. En estas épocas, de la más pura negatividad, su culo se relaja solamente cuando él ingresa al sueño o cuando tiene una erección.

❦

En suma, él ha aprendido que, cuando se trata del culo y sus dominios, el culo manda. No hay nada que él pueda hacer. O, en todo caso, sí, él puede hacer lo siguiente: nada.

Y sin embargo, esta nada puede organizarse, por ser la clase de nada que, justamente, no involucra ningún esfuerzo. Hacer nada significa aquí hacer lo posible por estabilizar la vida y sus condiciones.

Porque lo cierto es que su culo lo prefiere a él de determinada manera; constante, disciplinado, rutinario: en ese estado de cosas es posible alcanzar un acuerdo, además de tratarse de modos de ser que él también prefiere. Cuando se trata de la rutina, él y su culo son uno solo.

Las vacaciones, los viajes, o al revés, el exceso de trabajo que le impide pensar en otra cosa que en el deber, significan para él el mismo desarreglo por el que su culo protesta. Puede que su culo no se conduzca como a él le parece correcto, pero al menos él puede hacerlo sentir cómodo y seguro, como en casa.

Solamente así, sin asustarlo, garantizando un mínimo de condiciones (o unas condiciones mínimas, mejor dicho), él podrá hacer que su culo deponga susceptibilidades y, si así lo

desea, por fin coincidir en el mismo proyecto: fluir, aunque en el lugar.

❦

De ahí en adelante, ahora sí, no queda nada más por hacer.

Su culo tiene la última palabra en un proceso del que él participa pero que desconoce. Y este proceso no es estrictamente biológico por más que la deposición pareciera coronarlo, aunque hacia abajo.

En todo caso, el culo, por vía de los desechos (por la cantidad o su fluidez) materializa también un adentro que, por más que fuera de él, le impide el paso y lo margina.

Aunque en el extremo opuesto de la boca, el culo también habla, pero en un idioma propio, incluso personal, de cualquier modo cifrado, hasta oracular (a este modo de hablar quizá responda el antiguo ritual consistente en leer en las heces).

❦

Él hablaría en todo caso de *escuchar*: escuchar lo que su culo le dice.

Para eso no hace falta comprender sino apenas generar las condiciones para que este extraño decir se produzca, y su culo diga en paz lo que tiene que decir (igual a un oráculo que tome al intérprete como una mera excusa para decir, pero sin que haya allí significado alguno, sin que la deposición sea signo de nada. Esto demostraría la superioridad del oráculo respecto de quien interpreta: la superioridad del culo).

Pito

Con su pito, en cambio, las cosas están claras: cuando él está en extremo preocupado o angustiado, su pito se lo termina de hacer saber, fallando donde debería funcionar.

De hecho, no siempre es necesario que su pito falle para saber que algo anda mal: él puede anticiparse.

Es porque algo anda mal que él sabe que su pito no funcionará.

Con todo, este conocimiento (o este saber) no es de toda la vida sino que data de su derrumbe emocional, al promediar los veinte años. Fue entonces, cuando su padre se separó de su madre, que él y su pito se vinieron abajo.

Ya un tiempo antes había dado muestras de incapacidad, cuando él se separó de Efe, su primera novia: si él conocía a una chica nueva (para esto se había separado, para lanzarse a la aventura) su pito vacilaba o directamente era reacio. En cambio cuando a la sazón él se reencontraba con Efe, su pito no vacilaba, se volvía de inmediato fuente de placer.

¿Por qué si ya conocía el amor, y era un amor sólido como sus erecciones con Efe, parecía decirle su pito, él se empeñaba en buscar otro amor?

Él era capaz de entender este reclamo tanto como si saliera de él mismo.

❦

Y bien, algunos años después, en perfecta sintonía con lo anterior pero esta vez como señal de un derrumbe completo, su sexualidad terminaría de volvérsele esquiva: copiando a su padre, él también se separa de Be, la novia de entonces, aunque con resultados opuestos: ahí adonde su padre puede, él no.

Él quería volver a la aventura, lo mismo que hacía su padre, pero en su lugar, le tocaba la suerte de su mamá: deprimido y expulsado de la vida social, encerrado entre cuatro paredes, corre la misma suerte que su pito: ni uno ni el otro dan señales de vida.

❦

Pero ese confinamiento corresponde más bien a su pito, que durante meses no sale, no ya de adentro de los pantalones, sino de la capucha que lo recubre.

Él, en cambio, se niega a aceptarlo en un principio: insiste en salir y probar suerte con mujeres, lo que significa que insiste en no poder.

❦

Así se inaugura un tiempo oscuro: él y su pito caminan las calles nocturnas de la ciudad, bebiendo en exceso (su pito sí sirve para mear, lo que hacen en cualquier parte) y buscando mujeres a despecho de los resultados: si por casualidad alguien responde a su desesperación y él y la chica de turno

llegan a desnudarse, su pito se niega a salir; incluso se mete más adentro de su escondite.

❦

En casos como estos, tristes y frustrantes, él no lo reprende; mucho menos lo acusa, librándose de toda responsabilidad ante la chica (lo que significaría jugarle sucio a su pito).

Al contrario, luego de un breve lamento, lo pone a salvo, cubriéndolo otra vez con la ropa, disculpándose en nombre de ambos y llevándolo a casa. Una vez allí, se asegura de que su pito se haya repuesto de la humillación, y recién entonces se dispone él también a dormir, aunque con la luz prendida.

La noche siguiente, sin embargo, todo vuelve a empezar.

❦

De ahora en adelante, él siempre vivirá en pasillos, pero a esta altura una cucaracha lo acompaña desde la entrada de su casa todo el trayecto hasta la puerta de calle.

Hay noches, incluso, en que la cucaracha sale con él y lo sigue hasta la esquina. En estos casos, son tres en la ciudad: él, su pito y la cucaracha.

❦

Los pasillos, esos edificios tumbados donde los desagües irrigan sus cucarachas.

❦

¿Qué estación es esta de la que él, cuando en el futuro escriba sobre ella, recordará solo las noches?

Se le ocurre que es invierno, por el predominio de la oscuridad o, en todo caso, por cómo se proyecta la luz del alumbrado público sobre cada imagen que él conserva (y de entre las cuales se destaca la siguiente: cada vez que llega al final de una cuadra, capturado como queda por los faroles de una y otra esquina, su sombra se cuadruplica).

❦

Pero más que nada se le ocurre que es invierno por lo que implica el planteo del parágrafo anterior aunque visto desde el otro lado: la ausencia de luz.

Una cosa sumada a la otra (aunque en realidad son la misma, vistas en negativo) explicaría la falta de calor, el frío, lo que mete su pito más adentro todavía.

❦

Por fin, enterado de su imposibilidad, él renuncia a toda estrategia de seducción y da por terminada hasta nuevo aviso su relación con las mujeres (lo asustan o le da miedo su propio miedo frente a ellas).

Durante un tiempo, él y su pito son simplemente vagabundos sobrios, con la luna como único testigo.

Aunque es un temor que se repetirá más tarde, nunca más volverá a hacerse presente con tanta fuerza: anulado, sin

deseo que alcance siquiera para salir a fracasar, este es el momento en que él más teme a la locura y a la pobreza.

Es el momento en que teme pasar de vagabundo a croto.

❦

Por lo que dura esta nueva deriva de a dos, él simplemente está a su lado, pegado al pito y en silencio.

Se disculpa sin hablar por las exigencias y las humillaciones: si durante un tiempo forzó una recuperación repentina, fue porque pensó que el único modo de pasar a lo siguiente sería en movimiento.

❦

Rendido ante la evidencia, él sigue el ejemplo de su pito: se detiene.

Es un tiempo de retiro o, en todo caso, de penitencia en la casa fría que habita durante toda esta época y que comparte a los saltos con un desconocido.

Sale nada más que a comprar pan, se alimenta exclusivamente de huevos y arroz.

Pasa sus días bajo una luz lóbrega, como filtrada a través del fondo de un vaso.

Es una luz lóbrega pero es una luz.

❦

De manera increíble, sobreviven. El invierno parece llegar al final.

Tanto él como su pito salen a tientas cada uno de su casa, con movimientos torpes, un poco enceguecidos por el exterior.

Pasa el tiempo, conocen a la que será su mujer.

❦

Actualmente atraviesa lo que él llamaría el período solar de su pito. Luego de tener hijas y de años de matrimonio, no hay nada que le niegue su potencia. Al contrario: su pito insiste, se hace presente a cada momento, busca.

Le gustaría decir que su pito de hoy iguala en fortaleza a su pito joven: al fin y al cabo la juventud es la época de la plenitud sexual y él quisiera decir que ejerció como corresponde esa plenitud. Pero lo cierto es que, preocupado como estaba por mantenerse a flote, él ni de lejos experimentó en su juventud este empuje, este frenesí que hoy lo embarga.

Todavía más: tal como están las cosas hoy, en constante efervescencia, él se animaría a decir que el pito es la única parte de su cuerpo con condiciones miméticas: cuando entra en acción, al coger, es el cuerpo entero el que lo hace (aunque sobre todo su pito participe del hecho).

❦

(A todo esto: ¿está escuchando lo que él mismo dice? Si su culo le pide una rutina y su pito se alegra en la constancia,

¿no sería la fuerza que lo habita, originaria y genuina como la sospecha, una fuerza al fin y al cabo conservadora? Quizá así sea, lo que vendría a constatarse en su trabajo: en ningún otro lado como en la escritura se vive en la ausencia de toda voluntad de compensación. Esto es a tal punto así que escribir podría representar, al cabo de una vida dedicada a ello, un sacrificio vano, es decir, puro. Cambiar de vida (el incordio de cambiar de vida) supone pedirle a la vida algo más, lo que significa: pedirle a la vida una compensación, que la vida me pague por lo que valgo. Y esto es algo que él, en su vanidad, podría llegar a pensar, lo que no significa que su cuerpo fuera a estar de acuerdo).

Hígado

Hace un tiempo tuvo problemas con el caño que baja del lavadero a la cocina y luego empalma con el desagüe: por motivos que no estaban a la vista, cada vez que él abría la canilla de la cocina se rebalsaba la rejilla del lavadero con un agua turbia y maloliente. Esto significa que, en lugar de bajar, el agua iba en dirección contraria: subía hasta la rejilla del lavadero y provocaba el desborde. Con el paso de los meses, la situación se hizo insoportable y extraña a la vez. Era como si él soltara un objeto y ese objeto cayera hacia arriba.

Desde luego, lo consultó con especialistas que, luego de las maniobras de rutina (aplicar la sopapa neumática, introducir la linga, secarse el sudor, resoplar) se veían tan desorientados como él. Sugerían, para salir del paso, un solvente no tan abrasivo, en general una mezcla de soda cáustica y agua caliente, que serviría para salir del paso y, al menos en un principio, para ilusionarse con un arreglo definitivo.

Frustrados estos numerosos intentos, fue él mismo quien se entregó a las especulaciones (al fin y al cabo, si los expertos estaban tan desorientados como él, podía arrogarse el derecho de aventurar una respuesta: lo inexplicable del problema hacía *tabula rasa* entre expertos y legos).

Podía ser por efecto de los llamados vasos comunicantes, cuya ley dicta que al desborde en un extremo le corresponde una subida compensatoria del otro. Podía deberse a un

entubado mal hecho o hecho para fallar con el paso del tiempo: al fin y al cabo, él vivía en un pasillo que, como otros, había sufrido una segmentación de viejos fondos amplios, viviendas de construcción improvisada que a la larga se reconocían en esta clase de problemas. Podía deberse a un extraño caso de obstrucción, a un derrumbe subterráneo, al influjo de la luna sobre las aguas.

Se dormía pensando en una posibilidad y se despertaba considerando otra nueva. Ya no necesitaba recorrer, como al principio, el camino que iba del patio a la cocina, por debajo del cual se abría paso el caño (de ese modo él podía consustanciarse con el caño, medir la incidencia del entorno, escuchar sus resonancias al dejar correr el agua). Ahora pensaba en él *mentalmente*, lo que le permitía llevar el problema consigo a cualquier lado, como si fuera parte de él.

Como no hay nada que hacer con toda esta febril actividad mental, él escribe un poema.

❦

Lo mismo con el hígado: le duele. O le molesta, no sabe si a causa de los movimientos, lo que supondría un problema muscular, o porque sí, porque le duele (la segunda es la más temible de las opciones).

¿Cómo sabe que se trata del hígado, es decir, cómo ha logrado separarlo de entre el complejo pabellón que forman sus órganos a esa altura del torso, en especial del enredo que forman sus intestinos? Quizá porque sólo el hígado de un

lado y el corazón del otro son los órganos detectables desde afuera.

Para él, es como si, más allá de ellos, su torso fuera una caja hueca, sin nombre y, por lo tanto, sin el órgano que esos nombres ausentes designan.

❦

Le da la razón la historia, para la cual estos son los únicos dos órganos que existen o que valen por su significado.

Corazón: dínamo a explosión de la máquina de los modernos.

Hígado: piedra dorada y alquímica de los antiguos.

❦

Ahora, entre una causa muscular y otra desconocida como explicación del problema, él se inclina en general por la más conveniente: un deterioro de los músculos. Pero cuando su costado duele, no puede evitar deslizarse, aunque a pesar suyo, hacia la causa desconocida.

Y bien, por el tiempo que transcurre hasta que él por fin se hace los exámenes de rutina, y haciendo un uso práctico de la ventaja que tiene sobre el médico generalista (él puede seguir sus dolores desde adentro, sin ayuda de otro *scanner* que el de sus conjeturas), las fabulaciones crecen hasta salirse de control.

Llegado el punto, se diría que ha perdido la cabeza o, en todo caso, que, con la cabeza en su lugar, su mente se ha mudado a su costado derecho.

❦

Porque, ya que hablamos del cuerpo, la cabeza es localizable, está domiciliada en su extremo superior.

La mente, en cambio, es el dispositivo móvil que traslada las palabras a una parte del cuerpo en particular, en este caso determinada por la molestia, en el hígado.

Desde este lugar, las palabras se multiplican.

❦

La mente se instala en su costado derecho, aunque por adentro, y por allí se mueve.

La mente «bucea en su interior», pero no en un interior sentimental, como suele designarlo la locución, sino en un interior real, hecho de su carne pero, sobre todo, hecho de oscuridad (aquí oscuridad y carne propia son lo mismo).

❦

Como es imposible ver adentro de su cuerpo, el movimiento de la mente se produce por la vía del tanteo.

Y ese tanteo, esa pared limitante donde se apoya la mente para moverse, está hecho de palabras.

Él llama a este fenómeno *palabra oscura*.

❦

La palabra oscura opera por proliferación, como un efecto dominó pero en reversa: solo puede ser iluminada si la palabra que le sigue proyecta su luz invertida sobre ella. Pero esta nueva palabra, para aclararse, reclama una palabra más que la ilumine, y así sucesivamente.

Puede ser que en una futura palabra él encuentre un límite último, capaz de iluminar el conjunto que tiene por detrás. Pero hasta dar con ese límite, la palabra oscura buscará con locura la palabra siguiente y la siguiente.

❦

Para no pensar en lo peor, él diría que la molestia es explicable por motivos históricos: tiene un pasado de excesos que por fin se hace visible.

Pero incluso si no fuera a causa de aquellos excesos, él podría acusar motivos de edad: ha llegado a los cuarenta años y es natural que el cuerpo duela, hasta de manera persistente.

Pero incluso si no fuera a causa de sus excesos ni de su edad, él podría decir que la molestia no ha redundado en otras nuevas: el resto de su cuerpo no molesta o molesta menos o no insiste en molestar.

Pero incluso, etc.

«Para no pensar en lo peor»: esta es la fuerza negativa, de fuente inagotable, que en un principio da impulso a la palabra oscura.

❦

Hígado, como palabra oscura, no es entonces la que uniría un sonido con su representación (un pedazo de carne, al fin) sino la que uniría el mismo sonido con un desborde, el que, en su avance, *toma* el cuerpo entero.

La palabra oscura es la palabra que clama por un lugar adonde detenerse con el objeto de dejar al cuerpo en paz.

❦

Es lo contrario de lo que le ocurre al escribir: si se inclinó por la literatura (o, en todo caso, por el texto en un sentido amplio, del que la literatura es su versión más plástica) no fue por el deleite que le produjo la literatura en primer lugar, origen placentero que en general aducen otros escritores. El motivo verdadero fue por ver en ella un modo de ordenar el discurso, es decir, de detenerlo.

❦

Más que otra cosa, la lectura juega para él un rol técnico, que lo conduce a examinar cómo lo hizo alguien más, es decir, cómo alguien más detuvo el murmullo interior y lo encajonó en una estructura.

❦

Esto no significa que todos esos modos sean iguales o que el valor de un libro no exceda su estructura. Pero no habrá un

libro bueno que técnicamente no fuera verdadero, es decir, que resolviera más ajustadamente el problema de la continuidad del discurso, al ponerlo en cintura.

Forzar los límites de la literatura hacia un texto fiel a ese ajuste significa crear estructuras más eficientes para contener una palabra que, de otro modo, permanecería oscura.

Espalda

De su espalda puede decirse que es una espalda fuerte: ancha, firme, de hombros redondeados; con espesor: entre una pared y la otra podría entrar un almohadón. Cuando él abre el pecho y se para derecho, es como si se volviera un palmo más alto; en realidad no ha crecido hacia arriba sino hacia los costados, todavía algunos centímetros más, lo que parecía imposible de hacer.

«Hacia los costados», es decir, fantasea él, hacia donde se expande también el aura.

Cuando su espalda se ensancha, es su alma la que crece.

❦

En otro sentido, que involucra también su fortaleza, podría decirse que «él tiene espalda». No para una tarea física; al menos no es esa clase de esfuerzo el que se observa en su tendencia a abombarse al final del día: la de su espalda es una curva delicada, doblada, se diría, menos por un esfuerzo que por una atención.

Es una espalda que ha debido soportar años de escritura.

❦

Es importante, piensa, tener una buena espalda para escribir, y no solo porque, en posición de escritura, su espalda

se encarga de distribuir de modo equitativo el peso de la tarea, por ligera que fuera.

También es importante por el modo en que se figura a sí mismo escribiendo, al punto que, según lo ve en su imaginación, él no participa de la escena: lo hace su espalda.

❦

Él está de espaldas en la imagen que tiene de sí mismo escribiendo, con la luz a un costado y la mesa por debajo. Dominante como se presenta, la espalda no solo cubre lo que se escribe sino que, al hacerlo, es la única parte de su cuerpo que ejecuta una acción.

Acaso por esta imagen de sí es que, si le preguntaran con qué parte del cuerpo escribe, él no respondería con los brazos o los dedos o con la cabeza.

Él diría: con la espalda.

❦

Por su parte, la mesa es el lugar hacia donde «apunta» la imagen, aunque ese punto de concentración quede fuera de su visión, tapado como está, justamente, por su espalda. De la mesa podría decirse que es el tablero luminoso donde se juega el juego escondido.

La lámpara está direccionada también hacia el lugar de la mesa adonde se encuentra el cuaderno. Pero, con el cuaderno oculto, su luz en realidad cae hacia afuera: sin ella no se vería, no ya el cuaderno, sino la imagen que él tiene en su mente.

❦

De este modo, la escena comporta dos conos de luz.

Uno con vértice en la lámpara y base por fuera de la escena, en el observador (él).

La otra al interior de la imagen, con vértice en el cuaderno en el que se escribe y base en la mirada del escritor.

Porque, lo mismo que una planta se estira y crece en dirección a la luz, el escritor se inclina y crece hacia abajo, hacia la luz del cuaderno, lo que lo obliga a doblarse.

❦

De modo que la curva de su espalda no es el resultado de un día de trabajo, por corto o largo que este fuera: ya estaba doblada durante la tarea, por el solo hecho de escribir: la ligera inclinación sobre el cuaderno es la posición de quien escribe, desde que el misterio que de ahí se desprende le impide permanecer derecho.

Se inclina el escritor que espía, que mira adentro del cuaderno, es decir, quien está ganado por la curiosidad de lo que sigue, como buen primer lector de lo que allí se está escribiendo.

Se inclina, en suma, quien desea, y si no hay inclinación del escritor sobre su cuaderno (desconfianza hacia el escritor derecho) se puede estar seguro de que lo que se escribe no valdrá la pena, desde que no despertará deseo en la lectura lo que no ha sido escrito en el deseo.

❦

Su espalda no se ha doblado entonces por el peso del trabajo.

La curva de su espalda es deseo, deseo de escritura.

❦

Pero él también es capaz de tirar del hilo de la curva que dibuja su espalda y así ir a parar a distintas mesas de trabajo, adonde el diseño estructural de esta imagen (la espalda, la mesa, la lámpara) por fin se activará, volviéndose carne: porque si bien a lo largo de veinte años la espalda ha sido más o menos la misma, la mesa ha cambiado con cierta frecuencia.

Así, siguiendo ese hilo, es capaz de verse escribiendo el poema del ciervo en la mesa del comedor de su madre, un ambiente instalado en el corazón penumbroso de la casa, adonde no llega del todo la luz de la calle ni la del patio (un corazón penumbroso que se parecía, ahora que lo piensa, al corazón de su madre).

O puede verse unos años después, en la cocina de la primera casa que compartió con su mujer, bajo un fluorescente de doble barra, el aire nublado por el humo que llegaba de la pollería, escribiendo el poema de una cocina pobre, empañada con humo de pollo asado.

¿Qué sería de estas imágenes y de otras, como aquella en la que escribe en la piecita del fondo o aquella en la que escribe en la cama, junto a su mujer embarazada, qué sería de ellas

si el hilo de su espalda no las uniera o, en todo caso, no las atravesara, como a las cuentas de un collar hecho de tiempo?

Cara

I.

¿Cuál es su cara verdadera, su *cara justa*? ¿La de la mañana o la de la noche, la de sus veinte años, tensa y desesperada, o la actual, distendida y fresca? ¿Cuál de todas ellas va mejor con él?

Él no lo sabe, y este desconocimiento está también en la escena de escritura que se describía antes: de un lado está la lámpara; por debajo, la mesa; su espalda alrededor. Pero su cara, lo mismo que el cuaderno en el que escribe, no aparece.

O, en todo caso, aparece oculta.

❦

En general, las muestras que tiene a mano, los retratos que le han hecho, no lo describen, no lo dicen por completo. Estos retratos muestran su cara, de eso no hay duda, pero es una cara deficitaria (si se muestra serio) o excesiva (si se muestra alegre). Son caras incompletas, aunque tampoco podría decirse que la cara que busca es el término medio entre ambas, la cara neutra (la *cara justa* no sale por comparación: es una cara revelada o no es nada).

A sabiendas de esta imposibilidad —no la de salir bien sino la de salir como él quiere— ha decidido sublevarse y arruinar esas fotos: cuando le sacan una, él sobreactúa, posa

de otro, desplaza su participación hacia afuera de lo que quiere la foto (obtener de él una imagen fiel).

Con sus bufonadas, él dice: no hay remedio para la imagen propia; en una foto siempre *se posa*, y es inútil fingir naturalidad: es inútil fingir una esencia.

❦

Desde luego, escritor como es (o como cree ser: eso *está por verse* en cada libro que escribe), él opina que su cara justa sería aquella fiel a su gesto al momento de escribir, el retrato que iluminaría la relación vida/obra.

Claro, no la puede invocar a voluntad, desde que la emoción o la atención que se apodera de él al escribir acude por capricho (la emoción entonces no acude: sacude). El fotógrafo debería capturarlo en el momento en que la emoción se produce, cosa imposible por fuera del ejercicio de escritura. Y con el fotógrafo adentro de la escena, esto sería todavía más difícil de conseguir, intrusivos como se presentan una foto y un fotógrafo: con ellos ahí, él no podría ni empezar a escribir (siempre le han dado risa las fotos de los escritores escribiendo, una estafa urdida entre escritor y fotógrafo).

❦

Pero además, no sabe si la cara que él lleva al escribir, si, por ejemplo, la cara que él llevaba hace un momento al hablar de su espalda, sería fiel a la emoción que le producen las mesas adonde trabajó.

En caso contrario, él podría decir: no soy yo, o no es una cara elevada a la emoción de lo que escribía entonces: él podría pensar que tiene una cara demasiado pobre para representar el tumulto de emociones que ocurre detrás de ella.

❦

Entonces, ¿dónde ir a buscar su cara verdadera, ahí adonde fuera posible sintetizar su trabajo y el momento de su vida?

Él sigue sin saberlo. Quizá, como en otras oportunidades, sea conveniente trazar un rodeo, en este caso por donde le pareció encontrar caras que decían el alma de sus dueños.

Y este lugar, adonde aparecen otros escritores dichos por completo, no es otro que las solapas.

2.

Lo cierto es que, antes de empezar con la lectura, las solapas son para él como las alas de un libro, pero como alas de un pingüino, que no sirven para levantar vuelo. Al igual que con la contratapa, él pasa la solapa alegremente por alto para zambullirse en el interior del libro: ni en la solapa ni en la contratapa podría realizarse la ilusión que lo embargó antes de comprarlo.

Pero si esa ilusión se cumple y el libro al fin lo atrapa, la lectura terminará tarde o temprano en la solapa.

Esta vez sí, la solapa mantendrá en el aire al libro que de otra manera se hubiera venido abajo.

❦

Mantener la lectura en flotación una vez que el libro ha quedado atrás significa ir hacia la vida del autor, lo que en el libro aparece en la breve noticia biográfica de la solapa. De modo que ahora el libro continúa en una instancia superior: la aventura que se entreteje con los datos sumarios de la solapa, que amplifican o documentan lo que ocurre en el libro (lo colorean, se diría, incluso cuando la foto fuera en blanco y negro).

Un libro, por ejemplo, era sobre el terruño, pero, revisando la solapa, él se entera de que el autor lo escribió desde el exilio: entonces, quizá a contramano de su estilo, la obra se volverá evocativa, romántica.

Otro libro era sobre viajes interestelares y hombres amantes de mujeres robots. Pero en la solapa se dice que el autor llevaba una vida rutinaria, de oficina, todo lo cual aumenta su condición de fantasioso.

❦

El libro, entonces, ha generado una intriga sobre la vida del autor. Y su historia concreta, tal como se presenta en la solapa, no hizo más que volver sobre el libro para aumentar el espesor, para crecer en su enigma.

¿En qué lugar del libro aparecía el nostálgico, en qué otros aparecía la rutina del fantasioso? Esta residencia podría reconocerse aquí y allá, adonde el libro se vuelve más intenso

o adonde más sabrosa se vuelve su lectura. Son los pasajes adonde el autor por fin se intuye o se sospecha, y por cada vez que esto ocurre, él vuelve a la solapa.

Pero estos lugares, provisorios como son en la continuidad de la lectura (si algo nos dice el libro es que nada hay de seguro en lo que vive de su propia agregación), estos lugares del libro, que representan en apariencia una síntesis entre la vida y la obra del autor, van a parar, como un desagüe adonde se arremolinan los datos y pasajes, a la foto de solapa.

❦

La cara en esa foto produce el efecto del encuentro o, en todo caso, de lo encontrado, del hallazgo por fin producido.

Hay en ella una verdad menos lógica que revelada: ante la foto de solapa él por fin puede decir: «he aquí y no en otra parte la cara del nostálgico»; «he aquí la cara del fantasioso».

❦

El autor es aquel que, según sus datos biográficos, había hecho esto o aquello, y que reclamaba un alma en el libro que había a continuación.

Pero estas dos cosas por fin se confirman en la triangulación producida por la cara.

El alma, sumada a la cara, sumada a los hechos: el autor se ha vuelto personaje.

❦

Y es acá adonde él puede encontrar, ya que no la cara justa, sí los motivos de su imposibilidad.

Para que la cara justa por fin aparezca, primero debe estar la obra que lo empuja a hurgar en la biografía. Pero él ya no puede ver sus libros como si fueran de otro. E incluso si así fuera —porque, por ejemplo, ha escrito alguno de esos libros mucho tiempo atrás, cuando era otro—, todavía queda la imposibilidad de ver sus datos biográficos (que, por otra parte, se le hacen magros) con curiosidad.

❦

Pero sobre todo, él ya no puede encontrar su cara justa (y le alegra) porque no puede verse como personaje: hacerlo, significaría volverse reconocible ante sí mismo, incluso en sus contradicciones.

Y esto es lo que lo aterra en el fondo de una cara justa: detenerse en una imagen. Él teme que aquella cara justa le revele el secreto de sí.

En resumen, él no quiere una cara.

Voz

Decir que una voz es distinta de la otra es una obviedad. Sin embargo, él lo afirma y lo sostiene.

De hecho, si llevar la proposición a un extremo fuera equivalente a crecer en obviedad, él directamente pasaría por trivial, desde que entiende que entre una y otra voz hay un abismo.

Se trata, con todo, de abismos no tan drásticos o, si se le permite, de abismos no tan profundos: son diferencias insalvables las que hay entre una y otra voz, y aun así el arco se cierra en un rango razonable: ninguna de esas voces es monstruosa, inhumana.

Al contrario: monstruoso (o siniestro) sería para él que una voz y otra fueran similares, que alguien hablara a sus espaldas con la voz de su padre o de su primer amor y que, al darse vuelta para al fin reencontrarse con ellos, no estuviera allí ni uno ni la otra.

❦

Él no conserva grabaciones magnetofónicas de su padre: su muerte es bastante posterior a las grabaciones en casete (algo que no se practicaba en la casa de su infancia) pero anterior a la profusión de videos y mensajes de audio. Y sin embargo esto no significa una dificultad: él no necesita ninguna

de estas cosas para visitar la voz de su padre cada vez que quiere, en su recuerdo.

❦

Así y todo, respecto de la voz de su padre, él no podría hacer pesar esta singularidad y decir, tal como lo hizo con el retrato de solapa de otros escritores, «he aquí su voz»: él sería incapaz de dar a la imaginación de otro (de un lector) una descripción justa de la voz de su padre, ofreciendo la parte que podría tomarse por el todo. Y esto es así porque su diferencia es irrepresentable (la voz es irreductible al lenguaje), lo que la convierte en una aberración estructural: aun con su diferencia radical es imposible de ser analizado.

A lo sumo puede decir que, incluso cuando su padre estuviera tranquilo, se apoderaba de su voz un énfasis, hasta una imprecación. Pero aquel énfasis era en general dulce: con el acento que ponía en sus dichos, su padre no buscaba poner en falta sino quizá movilizar, desde que se mostraba involucrado personalmente en cada cosa que decía. Era la voz de un hombre inquieto, intenso pero bueno.

❦

Y, sin embargo, ha sido preciso: dio con un hilo del cual tirar para sacar a la luz la voz de su padre: hay en lo que dijo un pasaje que empieza a hacerle justicia, una *imagen de la voz* que empieza a formarse.

Pero esto es tan lejos como conviene ir cuando se trata de observar esa voz. En primer lugar porque, por justa que parezca la descripción, sólo podría dar fe de ella quien lo conoció, a su padre y a su voz: en materia de voces es posible coincidir con una caracterización pero nunca formarse de ella una imagen verdadera desde cero.

En segundo lugar porque esto, observar la voz —tomarla como «objeto» de una descripción— es imposible, desde que la voz es lo que excede todo método: el método podría reducirla con arreglo de un análisis y decirla de una manera parcial o hasta total, pero nunca completa. Y si aun así, si él intentara describirla a expensas de un método, se vería en la inconveniencia de hablar de ella indefinidamente sin llegar a decir nunca esa voz (el objeto, sin método, es interminable).

Así, descartado el método, la única posibilidad es ir hacia ella en tanto escritor, es decir, con el relámpago que ilumina al todo: con el episodio.

❦

Ahora, este episodio no podría ser del todo narrativo: él no podría sólo *mostrar* la voz, que es el proceder propio de la narración, sin caer otra vez en la trampa de la descripción interminable.

Tampoco podría exhibirla en acción, haciendo referencia a su tono, como en general se hace entre guiones de diálogo cuando un personaje «exclama», o «dice enojado»: en estos casos, los tonos de voz varían en función de un

sustrato argumental, lo que haría de la voz de su padre un mero instrumento.

Por último, tampoco sería posible someterla a una analogía, por precisa o convincente que fuera esa comparación. Es que, para ser precisa, una analogía comienza no con la fuente sino con la terminal de la comparación: cuando digo de su voz que era «cálida y doméstica *como una casa en llamas*» es porque quiero ver en mi relato una casa arder, no una voz.

En suma, sin perder sus posibilidades narrativas, este episodio echaría mano del cajón de sastre de toda narración: el pensamiento. Se trata del relato de un descubrimiento, de una asimilación por la vía de la reflexión, que sin embargo no perdería de vista el componente emocional que pone a andar todo episodio.

❦

Este «pensamiento emotivo» debería ser capaz de entrar y salir del relato del episodio sin que eso significara detenerlo y, a la vez, sin que el propio pensamiento se viera sofocado por la necesidad de volver al relato.

En suma, él debería encontrar la forma del relato (la voz por detrás de lo dicho) que valga no solo por lo que muestra sino también, y sobre todo, por lo que se piensa en él.

De ese modo, él podría «relatar» lo ocurrido la noche de verano en que, tomando algo con su mujer en un bar de la calle Güemes, toda una carrera desesperada que presionó por

años sobre su pecho, de pronto pasó a su garganta y tomó cuerpo en lo que él decía.

❦

Desde la muerte de su padre, ocurrida algunos meses atrás, él se había endurecido. No tanto como para perder de vista la relación con sus amigos y con su mujer, con quienes se mostraba tan atento y afectuoso como siempre; era más bien como si su vida siguiera de largo ante aquel agujero profundo y evidente pero no por eso menos disimulable: sí, una lástima, respondía él a quien todavía se compadeciera por su pérdida, pero lo decía apenas por educación, con la indiferencia y la sorna que hay en esa clase de educación, y para apurar el paso rápido hacia otra cosa.

Este endurecimiento, sin embargo, no era reciente: se trataba de un sistema de defensa que él había pergeñado y construido con esfuerzo (aunque sin proponérselo) para quedar a salvo de las inestabilidades de su padre. Y lo había hecho años atrás, cuando la deriva final de su padre lo había vuelto imprevisible.

Esta noche, sin embargo, él empezaría, aunque muy de a poco, a bajar la guardia, un proceso al que contribuiría aquel hecho, la muerte: al fin y al cabo, esto lo ponía a él a salvo de cualquier nueva sorpresa, de esas que le exigían una porción exagerada de sufrimiento para no ser el suyo, y que él había aprendido a disimular (tal como había aprendido a ser indiferente a la vida de su padre).

❦

Esta noche todavía hace calor, lo que significa que no están muy lejos del día del entierro (su padre murió en lo más radiante y caluroso de aquel verano, al punto que el recuerdo del funeral está velado por este exceso de luz, quizá en el contacto de esa luz con los metales y los espejos de la ocasión: los laterales de los vehículos del cortejo y los herrajes del ataúd).

Afuera del bar no corre una sola gota de aire y la refrigeración del interior no llega mucho más lejos que la caja ancha del aparato; entre las ventajas y desventajas de una y otra posibilidad, él prefiere fumar.

Afuera, entonces, los vasos empiezan a sudar la gota gorda desde el momento mismo en que la moza los deposita sobre la mesa: hay que apurarlos, beber a toda velocidad y, al parecer, tanto como fuera posible.

❦

En este contexto de aire endurecido y cervezas que se calientan demasiado rápido, su mujer no agrega una nueva presión al silencio que acaba de formarse (y que supone el punto justo —este silencio— donde empieza el recuerdo de aquella noche).

Su mujer, entonces, no le pregunta por su padre, ni siquiera por cómo está él, lo que representaría una pregunta indirecta acerca del impacto que ha tenido la muerte del

padre. Simplemente, al abrirse una pausa en la charla anterior, ella no intenta llenarla con otro tema de conversación.

Y sin embargo, ella no calla: ella hace silencio, como si se dijera «fabrica silencio», y es en ese silencio sabio, que no tiene nada de casual pero tampoco nada de obligatorio, que él por fin puede hablar.

❦

(Con todo, tiempo después, cuando escriba sobre este episodio, él lamentará no recordar de qué venía la conversación anterior, es decir, con relación a qué aspecto a primera vista circunstancial, su mujer aplicó ese silencio. Porque fue respecto de aquel pasaje ahora olvidado, y tras la pausa silenciosa que ella interpuso entre una cosa y otra, que él finalmente podría hablar. Ese pie que le había dado la conversación anterior, junto a la viscosidad de aquel silencio adonde de pronto había ingresado, conformarían el espacio donde se dispararía la asociación).

❦

De modo que él empieza a hablar de su padre.

No es casual —él podría verlo tiempo después, cuando escriba sobre este episodio—, no es casual que todo empiece en el recuerdo por el silencio fabricado por su mujer, y que pone un límite inicial: corta de ese lado el bloque del episodio. Y es que él empieza a hablar como si todo lo demás, cualquier otra charla, no hubiera representado otra cosa que

una preparación para lo que seguía. Es como si el hilo completo de conversaciones anteriores se asemejara al murmullo previo al arranque de una función teatral, en el momento justo en que todo calla en virtud de una atención. Del mismo modo, el caos de su murmullo interior se unificaba ahora en una sola voz, la suya, clara y profunda y, ahora, exterior.

❦

Dice que recuerda la voz de su padre. Se corrige: no la recuerda, la extraña. Es un recuerdo al que se le agrega una emoción, ya está en condiciones de admitirlo.

Pero no solo la extraña: la voz de su padre es lo primero que le falta cuando piensa en él y quizá esté en lugar de todo lo demás: en su recuerdo, primero llega la voz del padre, no como un anuncio de lo demás sino como si *todo* su padre apareciera.

La ausencia de su padre es la ausencia de la voz de su padre.

❦

Pero ¿qué clase de cuerpo era el de su padre?, lo que equivale a preguntar: ¿cuál es el cuerpo al que la voz estaría reemplazando (o *traduciendo*, desde que era exactamente el tipo de reemplazo que la voz practicaba sobre el cuerpo, llevando a un lenguaje lo que ocurría en el otro)?

En su opinión, era un cuerpo cariñoso, siempre listo para el beso o el abrazo o el puñetazo más o menos amistoso en el

hombro. El cuerpo de su padre era evidente, no por su tamaño (no pasaba del metro sesenta y cinco) sino por su cercanía. Y más que evidente (en tanto lo evidente tiene en este caso demasiado de «visible») el de su padre era un cuerpo constatable, siempre que esa cercanía podía acortarse todavía un poco más, hasta el contacto.

La voz de su padre, entonces, traducía de su cuerpo esa calidez, la de un abrazo: la de su padre era una voz táctil, envolvente.

❦

Pero la voz no solo pasaba por afuera del cuerpo de su padre sino que además traía hacia afuera lo que había en su interior. Y bien, ¿cómo era ese interior, qué cosa llevaba hasta la voz?

Para él, no había nada metafísico en ese adentro. Lo que pasaba por adentro de su padre, dice él, como en cualquiera, era la energía que iba hacia afuera: el interior no era emotivo sino puramente locomotor: el interior era lo que ponía al cuerpo en movimiento, incluida la voz.

El interior de algunos es manso, el de otros conflictivo, hecho que los vuelve vacilantes por fuera. El de su padre era un interior de energía regular que se lanzaba al ataque cada vez que algo se imponía a su deseo (esto ocurría casi siempre: casi siempre su padre tenía algo tras lo cual correr). Era un interior si se quiere urgente, la misma urgencia que había en su voz.

(No era una voz rápida, esto en todo caso podría aplicarse a lo que su padre decía, al habla más que a la voz. La urgencia a la que él se refiere estaba en las inflexiones de la voz del padre, tomando esta «inflexión» en un sentido etimológico: lo que la voz traía al curvarse hacia adentro).

❦

Dice que la voz de su padre era, en síntesis, envolvente y cálida *por afuera*, una voz a fin de cuentas afectuosa; y, al mismo tiempo, urgente *por dentro*, hecho que la volvía siempre directa (su voz no admitía demoras) y apelativa (quien fuera que se cruzara en el camino de su voz quedaba automáticamente incluido en el plan de su conquista).

❦

Por último, él dice que la voz de su padre mostraba a la vez el cuerpo por dentro y por fuera. Pero que esta manera de mostrarse no era sucesiva, no se mostraba primero la cara externa y luego la cara interna de su voz, es decir, no era reversible; su voz se presentaba de una sola vez, era simultánea: desde un lado se podía ver hacia el otro: de la calidez a la urgencia o, al revés, desde esa urgencia a la envoltura, a lo inmediatamente afectivo.

La voz de su padre, en suma, era transparente.

❦

Él deja de hablar: tal como ocurrió al principio, delimita este otro lado del bloque (del episodio) un nuevo silencio.

Pero tal como ocurría en un principio, algo ocurre en el interior de este nuevo silencio. Él no puede medir sus consecuencias inmediatamente pero ahora que escribe sobre el episodio puede afirmarlo: ha empezado un proceso que todavía se prolonga y, según cree, se extenderá por siempre, el de exponerse otra vez, luego de años de distancia, a los afectos de su padre.

❦

A esta altura ni siquiera puede medir las consecuencias inmediatas de lo que acaba de decir.

Por primera vez en mucho tiempo ha hablado de su padre sin ironías ni salvedades. Su propia voz, al hacerlo, ha sonado profunda, quizá escénica: se hinchaba al prepararse y, una vez afuera, parecía resonar en las cavidades del aire, aunque no hubiera rincón adonde vibrar, duro como estaba el aire de aquella noche. Esta resonancia, supone él, algún sentido agitará.

Cuando alza la vista, su mujer está llorando.

Posdata: bailar

Pero todo lo dicho hasta ahora habla no de su cuerpo sino de las partes. Y las partes, como vimos, no le corresponden a su cuerpo sino a él, a su historia y a lo que ha podido traducir de ella. Esa traducción, sin embargo, no ha logrado ni de lejos digerir la separación hasta disolverla en el olvido, trayendo de nuevo la parte expulsada al todo de su cuerpo: una vez que se ha cortado del resto, esa parte se ha perdido para siempre (si una cosa quedó clara con el recorrido de este libro es que no hace falta que un miembro sea cercenado en el cuerpo físico para que esa parte se convierta en fantasma: con el solo hecho de que la historia de él hubiera pasado por ahí, a esa parte la sobrevolará la pérdida).

Es cierto: estas partes lo individualizan —son piezas que se separan de un modo que le corresponde a él y a nadie más que a él—, y es de esa individualidad de la que trata este libro. Y aun así, la suma de las partes no equivale al todo. No es solo que, al sumarlas, quedarían muchas otras por computar (no es un problema aritmético): es que estas partes, más que agregarse, se le restan al cuerpo. (Se diría que si hay algo que le impide al cuerpo volverse uno es la fragmentación que él le impone: el problema de su cuerpo es él).

La cuestión es que, si lo anterior resulta así, este libro no cumplió ni de cerca su cometido: *El cuerpo de un escritor*, se titula, y, al despedazarlo, él no hizo otra cosa que alejarse de

ese cuerpo. Esta fragmentación es solo suya, sí, pero debe haber una manera, que le pertenezca también, de experimentar el cuerpo como un todo. Falta entonces el capítulo en que él habla del cuerpo de una sola pieza o, lo que es lo mismo, del cuerpo que se experimenta en el olvido de las partes: en el todo que es el olvido de sí mismo.

❦

Pero ¿cómo hablar de este *cuerpo entero*?, ¿dónde encontrarlo? Es evidente que si él quiere referirse a su cuerpo, a la carne y a los huesos de su cuerpo, no le queda otra opción que hablar de una porción en especial. Es como si su cuerpo fuera demasiado grande como para decirlo de una sola vez o, lo que es lo mismo, como si al referirse al cuerpo quedaran siempre puntos ciegos: incluso cuando lo ve desde arriba, desplegado en todo su largo, él no puede distanciarse lo suficiente como para verlo *de una vez* (están su espalda, su cabeza, los propios ojos fuera de todo alcance).

No queda entonces más remedio que buscar en otra parte, y esto debe ser tomado al pie de la letra.

Para hablar del cuerpo, habrá que sacar al cuerpo de sí mismo, poner el cuerpo afuera.

❦

Dos veces tuvo la sensación de cuerpo entero.

La primera fue en el paso de la adolescencia a la juventud, cuando, como por arte de magia, se hizo deseable para

las mujeres. Dejaba atrás de ese modo el cuerpo indeterminado (o interminado) de la adolescencia, un cuerpo informe pero ya deseante, incapaz de ponerse a la altura de ese deseo (el cuerpo de la adolescencia ya no volverá sino quizá hasta su vejez, y sin embargo siente esa misma imposibilidad, la de un inacabamiento infantil, cada vez que no logra captar la atención de la mujer que le interesa). En suma, para él el cuerpo de la adolescencia estaba menos del lado del joven futuro que del niño que no podía dejar de ser: la adolescencia, la época en que él quiso sin que lo quisieran.

De modo que el de su repentina juventud no es solo el cuerpo energizado y sin dolores: es también el cuerpo poderoso, sin fallas, del deseado. Al congregar la mirada de las mujeres, él se hace dueño de esta repentina libertad: la de dejar de mirarse a sí mismo. Es suficiente con mostrarse, lo que hace sin reservas, paseándose liviano y fuerte, en apariencia desafiante, por las fiestas o por el patio de la facultad. Sólo ahora que las mujeres lo miran (ahora que las mujeres lo desean) él puede dispensarse de localizar en su cuerpo, con el propósito de elevarla, la parte insuficiente: con la mirada de las mujeres, todo su cuerpo está a un mismo nivel.

❦

El segundo *cuerpo entero* es un cuerpo más reciente, el cuerpo del yoga.

Él practica una variante exigente, profusa y compleja en movimientos, que resulta de una combinación de fuerza y

elasticidad. Su propósito, el de esta variante, es el de alcanzar un cuerpo tal que le permitiera al practicante acceder a la meditación, olvidándose justamente del cuerpo. Solo si el cuerpo fuera capaz de dejar atrás sus molestias (solo si el cuerpo se hace lo suficientemente fuerte para dejar de fragmentarse) recién entonces el practicante estará en condiciones de meditar. De este modo, librándose de la última de las pertenencias —el cuerpo— se entrena hasta el final la disciplina del abandono.

Así se traduce la voz *yoga chitta vritti nirodha*: «detener las fluctuaciones de la consciencia», y una de esas fluctuaciones es la del cuerpo que se fragmenta. Un dolor persistente (como el de sus muelas de juicio, por ejemplo), una disminución histórica (como la de su pierna derecha) no serían más que accidentes del cuerpo en el tiempo, que con la práctica vendrían a recibir su verdadera condición: la de su evanescencia.

A veces, él cree lograrlo, lo que ocurre cuando alcanza una concentración mayor, es decir, cuando su cuerpo entra en calor y consigue una mayor fortaleza: es cuando su cuerpo está más fuerte que él puede olvidarse de su cuerpo. Quizá entonces él quede al borde de la meditación, o incluso, en ese olvido, quizá él esté meditando (como todo el mundo, él no sabe qué es la meditación).

Ya sea para neutralizar esta ambigüedad o bien para nombrarla (la paradoja del cuerpo que va hacia su disolución allí cuando, en la práctica, alcanza su plenitud), los maestros han inventado un concepto: el de cuerpo sutil. Tan real como el físico, pero inaccesible a los sentidos, el cuerpo sutil es una placa energética en la que concurren la imaginación y el pensamiento —y el saber y otros principios del espíritu—, y que hace falta limpiar para que la energía sutil circule (para que fluyan libremente la imaginación, el pensamiento, etc.). Esta operación de limpieza está presente, como decíamos, en la práctica misma, cuando en virtud de la concentración la mente se desprende de toda preocupación, de todo residuo de lo perecedero.

Pero hay otra operación que, en su opinión, surte el mismo efecto: bailar.

❦

Pudo haber dicho también: cantar, en tanto se produce un encuentro similar, indeterminable, con el cuerpo. Es un más allá que se queda en el lugar, que conmueve al cuerpo hacia afuera de sí pero sin que sea posible establecer hacia dónde. Cantar es una rayita en la pared blanca, un segmento despegado de todo comienzo y de todo fin. ¿De dónde viene su emoción? ¿Tendría que ver con la letra, con el cantante que la interpreta, con el recuerdo que le despierta? Es imposible saberlo y, en todo caso, tampoco es conveniente: desde el momento en que él quiere rastrear el motivo de la

emoción, cuando superpone al canto una cara o a una época de su vida, la emoción se pierde: el canto se interrumpe.

Pero el canto involucra la voz, un capítulo ya transitado de este libro, y uno bastante prominente. Bailar, además, compromete al cuerpo entero, porque es solo cuando el cuerpo entero está involucrado en el baile que él de verdad está bailando. Esto significa dos cosas: por empezar, que si llegara a recordar alguna de sus partes mientras baila —si bailara, por ejemplo, mirándose los pies— él dejaría de bailar para empezar a darle órdenes al cuerpo: ya no sería la música quien lo mueve sino él mismo, ganado por el afán de hacerlo bien. Estarían otra vez él y sus preocupaciones estropeándolo todo.

En este mismo sentido, y en segundo lugar, no se le ocurre nada peor que bailar de acuerdo a un plan prestablecido, que supondría fragmentar el baile, no ya en las partes del cuerpo, sino en una serie de pasos a respetar según una pautada idea de orden y de gracia: es el baile de la eficacia, que está hecho para verlo, no para participar en él. Así, las coreografías, cuando él por casualidad abre los ojos y las advierte cerca, lo inmovilizan, hechas como están para detener el baile a su alrededor y celebrarlas. Una coreografía, con su despliegue vistoso pero burocrático, no busca llevar más alto la fiesta sino detenerla, desde que pone en evidencia a los demás y les recuerda que están bailando.

Recordar es justamente una tendencia contraria al baile: no se puede bailar y recordar al mismo tiempo. Si se recuerda

una parte del cuerpo, el baile fracasa; si se hace un esfuerzo por recordar el paso que viene, también. Pero, al igual que el canto, tampoco la emoción del baile tendría un origen definido, donde cada baile vendría a refundarse: él no vuelve, cuando baila, al primero de todos los bailes, aquel baile donde todo habría empezado. Ni siquiera *estando en forma* (recordando todos los pasos, teniendo presente por igual cada parte del cuerpo) el baile se permite el recuerdo: ese sería el baile completo, el baile todopoderoso de la eficiencia, calificable en éxito o en fracaso. No: para que haya baile es necesario que haya olvido.

❦

Pero este olvido no es una condición necesaria, preexistente, para el baile: bailar es olvido en acción. Así es como él entiende entonces el cuerpo sutil, más allá de los códices orientales. Para él, el cuerpo sutil es aquel al que se accede no luego de remover toda preocupación, es decir, toda manifestación circunstancial de la vida, sino el cuerpo donde ese trabajo se realiza. Y un modo de hacerlo es a través del baile.

El del baile es el cuerpo de un pasaje, y su emoción corresponde a la celebración de eso que pasó por el cuerpo de él (un libro, un amor, una amistad) y empieza a perderse. Pero como ya ingresa en el agujero negro del olvido es imposible precisarlo (es decir, recordarlo). ¿Qué lo emociona al cantar, al bailar? Nada, o en todo caso, aquello que ya se pierde en el olvido. El cuerpo del baile, el bailolvido, es a la vez el dolor

por lo que termina y la celebración de darlo por terminado, para poder reunirse otra vez con el todo.

¿Y qué pasaría si de tanto bailar se retrocediera hasta el punto donde no hay más nada que olvidar, donde todo ha pasado a ser olvido? Entonces él bailaría como bailan sus pequeñas hijas, desatadas y sonrientes, con el desparpajo de un mundo entero que olvidar por delante.

Santa Fe, 9 al 21 de febrero de 2022

Francisco Bitar

Nació en la ciudad de Santa Fe, Argentina, en 1981. Publicó libros de poemas, cuentos, novelas y ensayos, y coordinó las ediciones críticas de *Trabajo nocturno. Poemas completos de Juan Manuel Inchauspe* (2010) y *El junco y la corriente de Juan L. Ortiz* (2013). Con la novela *La preparación de la aventura amorosa* (2021) comenzó la publicación de la serie «De ahora en adelante», que continuó en 2022 con *La leyenda del muñeco de nieve* y, ahora, con *El cuerpo de un escritor*. Dirige la editorial de libros rápidos El buen desconocido y las colecciones Vida Bandida y Torres Gemelas para la editorial Vera Cartonera.

Este libro,
tanto en su versión impresa como digital,
se terminó de componer en Santiago de Chile,
en las oficinas de
bulk editores
el 24 de noviembre de 2022.

Para el interior,
se utilizó la tipografía BE Garamond
(de Georg Duffner)
en sus tres variantes principales (12 / 17)
y la familia IM Fell DW Pica
(de Igino Marini),
que también aparece en la portada.