

SALAGRUMO 40

(organizada por Lucía de Leone)



ÍNDICE

CRONICA

Playa Macumba, por Sandra Gasparini

ENSAYO

Dulce y melancólico (Balnearios de Mariano Llinás), por Irene Depetris

Chauvin

RESEÑA

No queda más que viento, por Lucía de Leone

POESÍA

Las Playas (Comp. Lucía De Leone, Mario Cámara), varios

CRONICA

Playa macumbera

Sandra Gasparini

Los veranos y las vacaciones en Buenos Aires suelen ser sofocantes y me provocan vértigo mental. Si me quedo, me pongo a trabajar en casa, frente a una pantalla de computadora. Si me voy, añoro con nostalgia algunas cosas de mi trabajo que me gustan, como escribir. Así que esa vez me fui, mejor dicho: preparé las valijas y mi hijo y yo nos fuimos.

El de 2012 fue un verano cargado de incertidumbre, de resaca de lo viejo y de futuro. Eran las primeras vacaciones que pasábamos solos con el chiquito de siete años. La idea era encontrar un lugar cercano con mar, barato y fácil de transitar sin auto: San Clemente. Odio las playas, eso pensé. Pero mi hijo casi no conocía el mar.

Siempre preferí el agua de río, la sombra de los árboles que lo flanquean, las piedras enormes en su lecho, el aire de montaña. El combo de arena, viento, sol abrasador, agua fría y en perpetuo movimiento furioso me descentra, me malhumora, me incomoda. Malas sombrillas como las que yo podría comprar se vuelan. Mi piel se achicarra bajo el sol aunque use protector. Cualquier infusión que quiera preparar se llena de arena. Por todo eso, sin lugar a dudas, elegimos San Clemente, para autocastigarnos, para lamer nuestras heridas, para ir a la playa.

La combinación playa veraniega-viento, decía, me irrita. La combinación mar-meseta-viento puede llegar a enloquecerme. No sé de dónde viene mi desconfianza hacia las aguas oceánicas. ¿Serán los misterios que esas fosas abisales encubren, los gigantescos mamíferos imaginados durante mis primeras lecturas, cuando Melville funcionaba en los veranos tórridos de los setentas de la manera en que hoy lo hace una play station? No se explica cómo alguien que pasó grandes partes del año viviendo frente a una laguna de agua salada durante su infancia y adolescencia pueda reaccionar así, para usar la expresión de Pappo. Tal vez, pienso ahora, porque mi piel de chica pecosa y mantequita se enrojecía con facilidad y no respondía a las falsas bondades del Sapolán, que calificaba para epidermis mejor adaptadas a estos climas. Y porque el viento no me deja escuchar, puedo oír solo su zumbido inclemente, y entonces vuelvo al paisaje costero de ese verano.

Inclemente fue ese balneario costero con nosotros. Nos alojamos en una pequeña habitación de hotel terriblemente austera, que hizo reflexionar a mi hijo y preguntarme si

alguna vez había estado en un lugar tan feo como ese. El caso es que nuestras visitas a la playa se hacían en horarios pautados por las recomendaciones médicas. Es decir, cuando no había llegado o no quedaba mucha gente. De modo que una buena opción era visitar el Parque Municipal, mejor conocido como el Vivero, bello bosque de eucaliptos que llega hasta la playa a varias cuadras del centro de la ciudad. Allá vamos, me dije: lo más parecido a la flora que puede encontrarse entre dos ríos en un paraje serrano. Imaginaremos que estamos allí.

Para llegar tomamos un remis. La calle costera de arena que conducía al lugar estaba plagada de pozos y objetos que hacían que el auto se detuviera cada tres minutos. Oímos refunfuñar al chofer: “esta gente siempre lo mismo”, creí escuchar. “¿Cómo?”, le dije. “Sí, la de los ritos umbanda, de la macumba”. Sentí un leve cosquilleo en la espina dorsal. “¿Por qué?”, pregunté, disimulando mi ansiedad. “Vienen en patota, destruyen la calle con los autos, ensucian la playa. Yo no le recomendaría que fuera al Vivero”.

Combo playa-viento-sol-macumba, pensé. Cóctel ideal para madre sola con hijo pequeño. Arreglé para que nos vinieran a buscar en dos horas. Qué pasaría en ese lapso... tal vez se convertiría en la única aventura vivida esas vacaciones. Lo cierto es que al llegar se escuchaba un bullicio permanente en el parque con un fondo de tambores en sordina. Había familias desplazándose de un lado a otro, sacándose fotos, mujeres con sus niños sentadas en troncos, algunos hombres preparando un fuego para el asado o acaso apagándolo. Nosotros también optamos por movernos. Jugamos a la pelota, tomamos nuestra merienda, conversamos.

El viento traía la inquietud que solo recalaba en mi piel. Sobre un tronco de eucalipto gigantesco que dormía su muerte mineral se secaban al sol los vestidos de un blanco sobrenatural, los largos pañuelos celestes o blancos. La ropa se balanceaba al compás del viento. Las mujeres cebaban mate cerca. Nosotros las observábamos de reojo. Decidimos bajar, aburridos, a la playa. Allí, el espectáculo fue completo: mechados entre toallón y esterilla de la gente que todavía se bañaba habían quedado los restos de la fiesta del día anterior de Mae Yemanyá, deidad de las aguas saladas de la santería orishá. La marea traía de vuelta las enormes sandías partidas, los restos de los objetos que habían ido cargados en el barquito a vela, los crisantemos y claveles de colores, los collares de las mujeres, de pequeñas cuentas. El mar traía y llevaba las migajas de una fiesta que mi hijo y yo no comprendíamos pero adivinábamos en sus desechos tratados por el agua salada.

Y era maravilloso no comprender porque en el estupor por las tonalidades rojas, celestes y blancas con que se había pintado la playa arratonada sospechábamos un costumbrismo inesperado, un sincretismo vibrante entre África y Sudamérica. El temor y la

ansiedad dejaron de funcionar: estaba por caer la tarde pero había mucha luz y la gente todavía se bañaba y jugaba a la pelota sobre la arena, esquivando las frutas y las flores.

Llegó nuestro auto. El hombre volvió a protestar. “¿Por qué no se van a Brasil estos?”. Mi hijo y yo nos miramos. Nos sonreímos, cómplices. Había una media sonrisa en cada uno de nuestros rostros. Esa noche, en la pequeña habitación del hotel, tuvimos mucho para comentar sobre nuestro día de playa antes de quedarnos dormidos.

Sandra Gasparini (Buenos Aires, 1966): es doctora por la Universidad de Buenos Aires, área Literatura. En esa institución se desempeña como docente en la cátedra de Literatura Argentina I (A) de la carrera de Letras. Ha dictado seminarios en la Maestría de Literaturas Española y Latinoamericana. Actualmente codirige un proyecto grupal de investigación sobre literatura argentina y terror subsidiado por UBACyT. Ha brindado conferencias y ha escrito fundamentalmente sobre literatura fantástica argentina y sus lazos con el discurso científico. Realizó ediciones críticas y prologadas de textos de Eduardo L. Holmberg, Adolfo Bioy Casares y Esteban Echeverría y un ensayo sobre Juan Filloy, además de artículos y reseñas tanto en libros como en revistas especializadas nacionales e internacionales. En 2012 publicó *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. Tiene inédito *El olvido*, poesía.

ENSAYO

Dulce y melancólico (*Balnearios* de Mariano Llinas)

Irene Depetris Chauvin

Rodada en 16 mm de forma amateur, *Balnearios* (2002) muestra lo absurdo de la arquitectura estacional de las urbanizaciones turísticas así como los hábitos de los veraneantes que, año tras año, acuden a ellas durante la época estival. ¿Por qué detenerse en los balnearios? En Argentina, los complejos vacacionales surgieron a lo largo de la costa atlántica a finales del siglo XIX y vivieron un boom durante la primera mitad del siglo pasado, cuando los sectores en ascenso empezaron a emular las prácticas recreativas de la élite porteña. Un desarrollo masivo del turismo que impactó fuertemente en la construcción de paisajes, en la transformación de los escenarios urbanos y en la afirmación de las identidades nacionales. En un arco que va desde la belle époque de la rica oligarquía que vacacionaba en Mar del Plata, pasando por la masificación del turismo producto de la

promoción estatal del peronismo durante los años 50, hasta el presente, los balnearios se convirtieron en lugares emblemáticos de la idiosincrasia argentina y es esta dimensión territorial y simbólica de los enclaves vacacionales la materia central de la película de Mariano Llinás. Un documental sobre los balnearios es, en otras palabras, una reflexión sobre un elemento constitutivo de la identidad colectiva, un reconocimiento y un homenaje al poder evocativo de estos “lugares de memoria”.

La voz en off del prólogo que abre *Balnearios*, junto a un montaje de secuencias de cine de familia amateur, rodadas en diversos balnearios y en diversas épocas, introduce una doble mirada, melancólica y burlona, que define el tono del documental. La narradora habla de los grandes hipódromos, casinos, y transatlánticos de los estacionamientos vacacionales y del esfuerzo heroico de quienes construyeron esas ciudades “luchando contra la arena”. La indeterminación temporal, la monumentalidad, y la exageración de fuerzas naturales, que tienen más de cotidiano que de catastróficas, trasladan al espectador hacia un espacio-tiempo propicio para que la imaginación se ponga en movimiento (MORALES 2012: 5). El balneario como “mundo extravagante, onírico, irreal”, es materia para la parodia pero en la burla hay un resto de melancolía por la decadencia de unos balnearios que la narradora asocia a la infancia. A los balnearios, “los inventó un siglo que todavía jugaba, que todavía era un niño. Es por eso que pensar en los balnearios es siempre pensar en la infancia (...) Son lugares de las cosas pasadas, de las cosas buenas. Son probablemente algo triste” y elmetraje encontrado que acompaña la reflexión melancólica de la narradora se convierte en el eje alrededor del cual se configura el dinamismo y la subjetividad de la introducción del film. Cuando se detiene en la infancia, la del país y la propia, las imágenes borrosas en Súper 8 de niños, parejas y agrupamientos familiares convierten el cine doméstico en un depósito de memoria cinematográfica, fuente visual para una microhistoria, una crónica colectiva de lo cotidiano. El tono marcadamente nostálgico del prólogo nace de esta confluencia entre memoria colectiva y memoria individual; una modulación afectiva que se vincula no sólo con la emotividad característica de la infancia personal, vista desde la vida adulta, sino con que la “infancia del país” y de sus balnearios es una ruina del pasado, una ruina particularmente moderna: “A los balnearios los imaginó una época arrebatada y arrogante; y cuando esa época se terminó, cuando sus transatlánticos fueron a parar al fondo del mar y cuando sus dirigibles se prendieron fuego, los balnearios quedaron como los únicos sobrevivientes. Como náufragos. Como seres de otro mundo; como dinosaurios.”

En *Balnearios* la masificación turística, y la transformación del balneario en un objeto y una práctica cultural kitsch, dará lugar a situaciones de humor que redimensionan cierta fascinación nostálgica con la ruina que, de manera constante, tiñe los cuatro

episodios de la película, filmados en ciudades balnearias aisladas o en decadencia o que, por su mismo origen precario, señalan el apogeo y el declive de un país industrial. Una fascinación con la ruina que sugiere una inevitable melancolía por la decadencia de algo que en algún momento fue completo. Según Andreas Huyssen, “la ruina arquitectónica despierta la nostalgia porque combina de modo indisoluble los deseos temporales y espaciales por el pasado. Sentimos nostalgia por las ruinas de la modernidad porque todavía parecen transmitir una promesa que se ha desvanecido en nuestra época: la promesa de un futuro diferente” (HUYSEN 2007: 2). Pero en la película de Llinás, la nostalgia por el balneario como ruina de lo moderno es “reflexiva”, en el sentido en que Svetlana Boym emplea el término: una nostalgia que valoriza los fragmentos de la memoria, temporaliza el espacio y se acerca al pasado desde la reflexión crítica, el afecto y el humor.^[i] La burla interrumpe y redefine una mirada melancólica sobre los mausoleos vacacionales. La omnipresente voz over del documental clasifica los distintos balnearios del país, desde aquellos ubicados en la costa atlántica, potencialmente aristocráticos pero en decadencia, hasta emplazamientos que nacieron precariamente a la orilla de los ríos. Aunque todo parece formar parte de una especie de reporte de alguna oficina pública el subtono irónico, demasiado consciente de las diferencias sociales, subvierte el discurso burocrático. En este juego, el documental va presentando un retrato marcadamente subjetivo de los balnearios, en donde la palabra del narrador interviene en los espacios ordinarios y los convierte en extraordinarios. Así, los cuatro capítulos, más el prólogo y el epílogo, van presentando distintas modulaciones del balneario como ruina y como lugar de memoria.

Falso documental y lógica espacial

Una y otra vez volvía a los mapas; volvía a los mapas como si fueran libros de cuentos.

Mariano Llinás, Un experimento con el río.

Las cuatro partes del documental, rodadas en urbanizaciones distintas, abordan el tema de formas también distintas. La primera, "Historia del Mar del Sur", narra la historia del Señor G, un hábil abogado que estafó a sus socios para quedarse con un colosal hotel, en el que se recluiría durante años y que sería escenario de extrañas historias explicadas casi exclusivamente a través de fotografías en blanco y negro. La segunda parte, el "Episodio de las playas", se vale del found footage televisivo, extractos de home movies, y

reconstrucciones con actores, para presentar una deriva feliz y popular sobre el verano. A partir de estas imágenes de video, la voz en off comenta burlonamente sobre las dinámicas y códigos de los balnearios y las rarezas y rituales de sus veraneantes. La tercera parte, "Historia de Miramar", narra la historia del pueblo del mismo nombre que sufrió una inundación en 1977 y quedó sumergido bajo el agua. La última parte, el "Episodio de Zucco", es un falso documental apologético de la figura de un campechano del interior, obsesionado con los balnearios de río, que compagina innumerables responsabilidades institucionales con llamativos arranques de inspiración culinaria, pictórica y escultórica. A propósito de esta gran heterogeneidad formal y genérica Javier Porta Fouz plantea que: "el de Llinás es un cine radicalmente opuesto al cine minimalista. Balnearios juega al policial, luego al documental antropológico, luego al documental de misterio, luego al retrato individual, todo es falso pero destila verdad" (PORTA FOUZ 2009: 1). En efecto, como "mockumentary", *Balnearios* se organiza como una ironía intertextual respecto de cada una de las convenciones del cine documental, en la que si, como plantea Porta Fouz, "todo es falso pero destila verdad", al mismo tiempo, todo lo verdadero se tiñe de una pátina de duda^[ii]

En *Balnearios* la construcción ficcional permea el discurso del documental y lo subvierte irónicamente. La voz narradora de "Historia del Mar del Sur" nos advierte: "Todo lo que se cuenta en este film es cierto, sin embargo por momentos no lo parece. Esta historia por ejemplo, recuerda más bien a una leyenda de terror, de un pueblo construido en torno a un castillo, un castillo inexpugnable y lúgubre habitado por un único dueño, un oscuro ermitaño, solitario, misántropo". El relato omnisciente y omnipresente, y la voz narradora como instancia que genera y comenta el universo diegético^[iii], vinculan *Balnearios* a la literatura. Como si se tratara de una ficción o de un relato esencialmente oral, el predominio del dispositivo narrativo de la voz over produce una "conversión del espectador en oyente" que promete cierto retorno del aura de la narración benjamíniana (Contreras, 2013: 65) pero, asumiendo la narración desde la perspectiva de la "sintaxis espacial", e incluso como una suerte de "transporte colectivo", podemos también seguir en esa voz la marcación de una ruta, un trayecto que a medida que avanza va imprimiendo en esas locaciones nuevos sentidos que las transforman en lo que Michel de Certeau calificaba como "lugares practicados"^[iv]. En *Balnearios* la voz que narra extensivamente configura al mismo tiempo un relato y un espacio: la narración menciona lugares vacacionales y las prácticas repetidas de los turistas en ellos y, en la medida que se van nombrando esos lugares, configura un mapa. Pero ese relato se inserta en los parámetros de una realidad cartografiada no sólo a través de la referencia a lugares

concretos, sino también de espacios imaginarios al jugar con la veracidad de lo narrado e insistir en modulaciones afectivas que nacen de y se sobreimprimen en esa geografía.

El documental, como relato y movimiento entre lugares, se configura como una historia de viaje pero si la palabra sugiere un vínculo profundo entre espacio y relato, y entre espacio y afecto, en *Balnearios* son también los dispositivos narrativos propios del “falso documental” los que van dibujando una geografía dulce y melancólica. La historia del Boulevard Atlantic Hotel se cuenta con fotografías pero es evidente que las imágenes no corresponden a un archivo histórico, sino que se trata de fotos de los actores representando artificiosamente personajes que son en sí mismos arquetipos: el señor G, el abogado, la cantante francesa, el uruguayo, el panadero. El placer por la ficción, evidente en el recurso al género policial y de misterio, se combina con una “mirada de turista” que resignifica el espacio del antiguo hotel como un castillo de fábula, “una aparición, una montaña alta y misteriosa”. El procedimiento del falso documental opera introduciendo elementos ficcionales pero también parte de datos verdaderos que son llevados a esa zona gris entre “la posible verdad y la posible mentira”. En la introducción y en el cierre del documental, como marco de las serie de imágenes fijas en blanco y negro, aparecen dos secuencias en color que dejan ver a un hombre en el hotel, el Sr. G, interpretado por Eduardo Gamba, el verdadero dueño del Boulevard Atlantic. Sin dar su testimonio a cámara, Gamba representa su propio papel pero la lectura de su “personaje” depende de la narración de la voz en off que nos habla de su subjetividad, de su extraña relación con el edificio, “bordeando la monomanía”.

En su estudio sobre la “mirada turística”, John Urry distingue la actitud “romántica” del turista que pone el énfasis en la soledad, la privacidad y en una relación personal con el objeto de la mirada. La melancólica música de “la cantante” de vaudeville, esposa del Sr. G, y las imágenes en blanco y negro del exterior del hotel y de sus playas desiertas, parecen ir en esta dirección cuando refuerzan la atmósfera de aislamiento y abandono que rodea al Boulevard Atlantic^[v]. Para acercar al espectador a algo que no pertenece a su propia experiencia o a sus recuerdos, el episodio presenta la casa o el paisaje que la circunda en blanco y negro y utiliza una música que significa esos lugares para aludir a esas características de soledad y de grandiosidad infinita e indeterminada propios de los espacios de la intimidad y de las inmensidades íntimas. De cierto modo, el episodio sobre este “gran hotel” nos lleva a pensar en aquello que pudo ser y no fue. Desde el presente, el hotel, recortado sobre “un pueblo pálido y olvidado”, se convierte en una “mole gigantesca y anacrónica”, una ruina de la modernidad. Sin embargo, la modulación nostálgica se vuelve reflexiva cuando es interrumpida por el devenir frenético de la ficción policial y el tono de humor que se cuela en la veloz narración y en la música de Gabriel Chwojnik, cuyos

arpegios de vodevil nos trasladan nuevamente a la belle époque de la oligarquía argentina, que hablaba francés y construía mansiones en la costa.

En la segunda parte, “El episodio de las playas”, la voz del relator y una música que acompaña las diferentes escenas acompañan “imágenes encontradas” de las urbanizaciones y de los propios veraneantes. En el recurso a la televisión y a las home movies el episodio, por momentos, se presentan como una lectura de un álbum familiar de vacaciones. Sin embargo, al arrancar las imágenes de su contexto original se rompe el vínculo directo entre el contenido semántico del material y la intención con la que fue filmado, y se crea un contexto nuevo que hace decir a las imágenes –y sirve para decir de las imágenes— más de lo que muestran. Sobre el registro visual, cuya coloración de las fotografías de los años 80 podría llevarnos a una atmósfera melancólica, el narrador describe rápidamente y con sarcasmo los extraños y absurdos hábitos de los veraneantes y los ciclos vitales de las ciudades que estos visitan en el verano. Esta narración nos aleja de la melancolía de la foto familiar, al mismo tiempo que subvierte el modo del documental objetivo y descriptivo y las premisas de una lectura antropológica.

El relator, José Palomino Cortés, nos remite a un locutor imparcial y apela a la memoria del espectador de aquellas otras voces de locutores que fueron parte de importantes ciclos de documentales de la década de los ochenta, programas de televisión que de manera novedosa recorrían el país y permitían a los televidentes conocer nuevas geografías^[vi]. Sin embargo, en Balnearios, esta voz supuestamente objetiva describe el cambio de la ciudad, fuera y dentro de temporada, en términos grandilocuentes, como si se tratara de “cambios abruptos”. La exageración impostada de la voz y la combinación de las descripciones que ofrece el narrador con las imágenes ordinarias y corrientes, que supuestamente sirven de soporte a esa descripción, generan un contrapunto humorístico. La aparente objetividad se presenta también anclada en estadísticas que, si en principio, pueden escucharse como números sensatos rápidamente, pasan al terreno de lo inverosímil: “cada año llegan a la región 2.709.066 veraneantes: 1.700.000 porteños, 45.000 tucumanos, 827.000 médicos, 650.000 ancianos, 9.000 ex presidiarios, 1000 ciegos, 1.200.000 mujeres, 40.000 gauchos, 300.000 bebes, 30.000 uruguayos, 890 sacerdotes, 1.000.000 de rubios”. La adición exagerada, subvierte el sentido “objetivo” de los datos y, sobre todo, el lugar de “certeza” que las cantidades tienen en un documental. Al igual que en el resto de los episodios, en el comienzo de la sección se ve un mapa que asemeja aquellos de las guías de ruta. El impulso clasificatorio de la voz y el mapa de los balnearios nos sugiere un reporte de una oficina estatal pero el relato, desmesurado en su semántica y en su sonoridad, va tramando un subtono que señala una reapropiación irónica del registro del burócrata

topográfico. El documental se burla del documento y el mapa adquiere un tono humorístico que permite subvertir la convencionalidad de la cartografía oficial.

El tercer episodio, “Historia de Miramar”, es un abordaje un tanto absurdo sobre una ciudad del interior que fue inundada por su propio lago a fines de los años 70. Sin ocultar cierto giro hacia la ficción, de manera misteriosa, el narrador nos introduce en el drama de “un pueblo apacible y calmo, una simpática población balnearia detenida en el tiempo [...] que oculta un secreto horripilante”. En su organización del tipo “relato de descubrimiento”, el episodio nos remite a *El país que no miramos*, un ciclo de documentales televisivos de los años 90, emitido por la televisión estatal, que visitaba espacios ordinarios de la geografía nacional pero descubría en ellos una historia desconocida por el gran público[\[vii\]](#)

Así, “Historia de Miramar” parece adentrarse en la historia oculta de este balneario del interior para explicar las razones de su desaparición bajo las aguas. Los planos de larga duración, el sonido ambiente y el movimiento continuo acompañan al narrador en off que, desde fuera de campo, sigue a un remero del lugar, Pierucci, en su tour por la ciudad sumergida bajo el lago. En un momento, la imagen reemplaza a la palabra: una toma subacuática de unos buzos recorriendo la ciudad inundada parece proseguir la búsqueda pero esta tampoco alcanza a clarificarse visualmente ni es iluminada por la narración posterior. Como plantea Aguilar, a propósito del cine de Llinás, “aunque la imagen ilustra la narración siempre hay algo más en las palabras que las imágenes no pueden expresar (...) (AGUILAR 2010: 247). Como documental de misterio, la narración esquiva explicar las causas de la inundación para internarse en la subjetividad de los habitantes que absortos recibieron la llegada del agua:

La mayoría se limitó a ver cómo la mar crecía y crecía, cómo avanzaba, como un ejército invasor, sobre las cosas de los hombres. Vieron como la superficie terrestre se volvía acuática; vieron las últimas cosas asomar apenas, como si fuesen los brazos de un ahogado; vieron las casas, los hoteles y los comercios convertirse en islas, en meros islotes de naufragio. Finalmente, no vieron nada más. Cuando la inundación se detuvo, los pobladores volvieron a ver qué había quedado. Encontraron ruinas. Sus lugares habituales, sus edificios, recordaban ahora a barcos, a grandes peces o arrecifes.

Si en “Historia del Mar del Sur” el hotel era la ruina del sueño de un enclave de la oligarquía que no pudo ser, “Historia de Miramar” parece rescatar la ruina de un balneario popular. Las imágenes subacuáticas dejan ver restos de una estación de servicio YPF

institución que, junto al Automóvil Club, habla del desarrollo de un turismo de carretera que permitió una ampliación de los espacios y oportunidades para el ocio a sectores medios y populares. Un mundo de colonias infantiles de vacaciones, autocines, calesitas y campings municipales, un universo en el que “no hay grandes cosas, no hay palacios ni tesoros”. Si el episodio traiciona las premisas de una historia de misterio, porque no acaba dando cuenta de las causas de la inundación, la narración se detiene en los pliegues afectivos de la historia para construir una atmósfera misteriosa de lo que el narrador llama una “Atlántida humilde, doméstica e infantil. Una Atlántida pobre”.

“Ahora este documental se vuelve extraño. Se aleja de las playas, se aleja de los hoteles, se aleja de la melancolía, se aleja del mar. Es el turno de las provincias, de los balnearios laterales y menores. Es el turno de Zucco”, promete el cuarto y último episodio de *Balnearios* que se abre con un mapa de San Luis y de la localidad de Villa Mercedes. Esta historia de vida trata de Zucco, un verborrágico gestor, pequeño hombre ilustre de provincia, miembro del Partido Justicialista, artista plástico y poeta, que habla desde un saber inventado sobre la relación del hombre con el agua y con los balnearios. Pero “Zucco habla de otro tipo de balnearios: los extravagantes balnearios de provincia. Aquí no hay mar; hay diques. No hay playas; hay piletas. No hay arena; hay cemento. A veces, están hechos sobre ruinas; a veces, toman formas monstruosas. Son como oasis en el medio del desierto; oasis feos.” Plagado de construcciones ficticias, el episodio parodia al “documental participativo”: los actores y decorados sirven para dar vida a la afinidad casi mística del protagonista con el balneario expresada en grotescas pinturas y esculturas que él mismo orgullosamente llama “obra” y que serán expuestas en el banco de la provincia. La distancia entre su visión y opiniones grandilocuentes y las realidades de una sociedad de provincia, en donde el banco es un epicentro de cultura, contribuye al humor del episodio que se duplica cuando el mismo documental se hace cargo de representar, con una estética kitsch y populista, los sueños alegóricos del Sr. Zucco.

Mientras los episodios previos juegan con ciertas narrativas de la belle époque o documentales de TV, como *La aventura del hombre* y *La argentina que no miramos*, la historia de Zucco intercala fragmentos de *Sucesos argentinos*, noticiero de los años 50. El episodio “Agua para la Patria” habla de un pueblo que apoya a “un gobierno realista” que “declaró la guerra contra la sed y la sequía y comenzó a transformar ríos mansos y desaprovechados en remolinos de potencia y de vida”. Los balnearios pintados por Zucco refieren también a esa vitalidad popular y expresan cierta “mirada colectiva” que John Urry proponía en relación a un consumo visual de lugares que supone la presencia de otros. En otras palabras, los hombres, mujeres y niños en los piletas de cemento soñados por Zucco indican que “ese es el lugar en donde hay que estar”. Al referir a las reformas y logros

económicos de los planes quinquenales, durante la primera presidencia de Juan Domingo Perón, el discurso del noticiero de Sucesos argentinos oficia como marco tanto para las esculturas de tipo industrial de Zucco, y sus comentarios sobre la relación del hombre con el agua, y pone en perspectiva la voz off del narrador que comenta sobre la obra de Zucco y su predilección por aquellos balnearios de río que surgieron por la voluntad del hombre que los construyó, antes que por su intrínseca belleza natural. Como las esculturas y pinturas de Zucco, los balnearios feos y grotescos de provincia señalan la fortaleza de una nación industrial. En este juego de voces, el documental hace del balneario un lugar de la memoria de la cultura popular peronista.

Al igual que la infancia, el balneario evoca una atmósfera feliz y melancólica. Entre el documental y la ficción, las cuatro historias de Llinás, a la vez falsas y verdaderas, van dibujando una geografía afectiva. En diálogo con el hablar pausado del prólogo, las imágenes finales en blanco y negro muestran una playa solitaria y a una mujer entrando al mar. La cámara se detiene en ella flotando para cerrar este ejercicio de fascinación acuática porque, prefigurando los sueños de Zucco, la narradora del prólogo aseguraba que: “los balnearios nacen de algo antiguo y profundo, casi animal. Nacen del placer del agua: por nadar, zambullirse o flotar; por explorarla, desafiarla y celebrarla... Por hacer de ella una fiesta”.

Una geografía afectiva

Motion pictures move both outward and inward: they journey through the space of the imagination, the site of memory, and the topography of affects.

Giuliana Bruno.

El mosaico de pintorescas historias de Llinás es una locuaz crónica de la delirante arquitectura estival que representan los balnearios. Con este pretexto, Balnearios dialoga, desde una lógica espacial, con la identidad argentina ya que la complejidad formal del documental y el juego de intertextos se asientan y al mismo tiempo reconfiguran un imaginario geográfico nacional. Certo impulso cartográfico y su desestabilización se evidencian en cada episodio, que comienza con un mapa, sugiriendo que estamos en territorio localizable y específico. Pero, junto con los mapas y las imágenes de los espacios, la voz narradora habla en un tono ceremonioso sobre los balnearios y su lugar en la

imaginación popular de un modo que introduce una deriva respecto de un relato oficial. Mediante el uso intensivo y extensivo de la voz en off, la imagen y el documento como prueba son excedidos por la palabra, la voz construye una relación de complicidad irónica con el espectador que retoma y juega con la propia “mirada de turista” de las clases populares para quienes los balnearios fuera de temporada son ciudades muertas, que sólo vuelven a la vida durante el verano, y sus hoteles, como el Boulevard Atlantic de Mar del Sur, antes que edificios vacíos, son mansiones pobladas de espectros e historias ocultas.

Reflexionando sobre los vínculos entre cultura visual, turismo y afectividad, Giuliana Bruno sugiere que todo filme es una especie de travelogue porque proporciona una experiencia fundamentada en la movilización de un espectador inmóvil, una navegación virtual que conecta espacios y tiempos distantes, una mirada en tránsito que transforma al voyeur (el que ve) en voyageur (el que viaja). Si el visionado es “una forma imaginaria de flânerie”, la cámara se convierte en un vehículo que nos transporta en una forma simulada de turismo (BRUNO 2002: 11-16) pero en *Balnearios* la práctica estética turística de consumo espacial se configura en la escucha, cuando el espectador es invitado a dejarse llevar por una voz que narra intensiva y extensivamente. Al centrarse en lugares consumidos como destinos turísticos, *Balnearios* recupera ciertas atmósferas centrales al modo en que estos espacios son imaginados o representados, movilizando paisajes no como lugares físicos, sino como trazos de las memorias e imaginaciones de aquellos que han atravesado esas geografías. Un viaje que nos permite vincularnos con el territorio porque nos invita a recorrer vicariamente unos espacios que se inscriben en nuestra memoria, un terreno intertextual de pasajes que contienen sus representaciones y emociones previas.

La lógica espacial del documental de Llinás establece una deriva respecto de los discursos tradicionales de la geografía que la conciben como una disciplina desprovista de emociones, dividida por principios racionales y demarcada por lógicas políticas, económicas y técnicas. Haciendo referencia al tercer cine, Michael Chanan destacaba el papel del documental en la configuración de una geografía cognitiva pero las imágenes tristes y felices de *Balnearios* proponen una lógica espacial que recupera, más bien, los elementos afectivos de la topografía vacacional. Las películas nos hacen viajar por los espacios de la imaginación, los lugares de memoria y la topografía de los afectos en la que “layers of cultural memory, densities of hybrid histories, and psychogeographic transports are housed by film’s spatial practice of cognition” (BRUNO 2002: 26). El itinerario mental, ficcional y afectivo de *Balnearios* funciona como una estrategia de conocimiento que parte de lugares ordinarios para movilizar nuevos paisajes. El cine como

“arte del espacio” descansa, para Mariano Llinás, en una pulsión narrativa que, si se nutre de la memoria de los enclaves vacacionales, reconfigura esos itinerarios, regalándonos una “historia de viaje” dulce y melancólica que transforma los balnearios en espacios saturados de ficciones y afectos.

Referencias bibliográficas:

- AGUILAR, Gonzalo. Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010.
- BOYM, Svetlana. The Future of Nostalgia. New York: Basic Books, 2001.
- BRUNO, Giuliana. Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film, New York: Verso, 2002.
- CERTEAU, Michel de. La invención de lo cotidiano. 1 Artes del hacer. México DF: Universidad Iberoamericana, 2000.
- CONTRERAS, Sandra. “Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea (a propósito de Rafael Sprengelburd y Mariano Llinás)” Cuadernos de literatura XV (33), Enero-Junio 2013, 355-376.
- CHANAN, Michael. “Going South: On Documentary as a Form of Cognitive Geography.” Cinema Journal 50 (1), fall 2010, 147-154.
- HUYSEN, Andreas. “La nostalgia de las ruinas.” Punto de Vista 87, abril 2007, 36-42.
- LLINÁS, Mariano. “Un experimento con el río.” PRIETO, Martín, SILVESTRI, Graciela y J. Lo. BIANCO (ed). Parana’ Ra’anga: un viaje filosófico. Rosario: Centro Cultural Parque de Espan˜a, 2011.
- MORALES, Iván. “Indagaciones sobre la voz over en el cine de Mariano Llinás. Una vuelta exacerbada a la narración.” III Congreso de AsAECA, Córdoba, 2012.
- POURTA FOUZ, Javier. “Algunas cosas que nos gusta suponer que sabemos sobre el cine de Llinás.” PENA, Jaime (ed.), Historias Extraordinarias. Nuevo Cine Argentino (1999-2008). Las Palmas: Festival de Cine de Las Palmas, 2009.
- WOODWARD, Christopher. In Ruins. London: Chatto & Windus, 2001.
- URRY, John. “Culturas móviles.” ZUSMAN, Perla; LOIS, Carla; CASTRO, Hortensia. Viajes y geografías: exploraciones, turismo y migraciones en la construcción de lugares. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

Irene Depetris Chauvin es graduada de la carrera de Historia de la Universidad de Buenos Aires (2002) y doctora en Romance Studies por la Universidad de Cornell (2011). Es investigadora en el CONICET y miembro del Núcleo de estudios sobre la intimidad, los afectos y las emociones (FLACSO) y del Seminario sobre Género, Afectos y Política (FFyL, UBA). Ha publicado artículos sobre las relaciones entre juventud, cultura de mercado y afectividad en el cine y la narrativa del Cono Sur, sobre imaginarios geográficos y urbanos y sobre políticas de la memoria. Actualmente investiga los vínculos entre espacio y afectividad en películas argentinas, brasileñas y chilenas de la última década. Fan de los gatos, de la música brasileña y del cine de Martín Rejtman, Agnès Varda y Raúl Ruiz.

RESENHA

No queda más que viento

Lucía de Leone

¿Cómo no recordar la corrida del niño Antoine Doinel, en la escena final de Los 400 golpes (François Truffaut, 1959), hasta la orilla del mar de una vasta playa, sin bañistas, con frío, donde parecería hallar una primera liberación tras la fuga del centro de observación infantil? ¿Cómo no recordarla, justamente, al leer Narración ((Bahía Blanca: Vox, 2013), el libro de poemas de Carlos Battilana, que además de coronar la edición con la reproducción de un fotograma de este filme, ancla las varias historias que cuenta en un solitario y ventoso balneario del sur de la costa atlántica argentina fuera de temporada? Una fuga también, y a una playa: a la de Mar del Sur en pleno mes de junio.

¡Qué mejor que remitirnos a una escena cinematográfica cuando nos topamos con un libro que está enmarcado por referencias al cine, y en el que desde los paratextos se estimula la transgresión de lenguajes y formatos! El libro se cierra con la imagen de playa de una película fundamental para la consolidación cinematográfica de la Nouvelle Vague, y se abre con una frase de Cielo amarillo (1948), el clásico western de William Wellman: “Un desierto es un espacio, y un espacio se cruza”. Una frase que así como enfatiza la función de umbral del epígrafe nos pone en contacto directo con el clima del libro.

Por otro lado, a los poemas se los titula saerianamente Narración, se los hilvana en una nueva épica de Mar del Sur (la de la urbe balnearia en invierno), y se los dispone en párrafos en prosa que podrían funcionar como génesis de una veintena de narraciones más. Los poemas del inicio “Afán” y “Búfalos” sintetizan el actual paisaje de esta villa balnearia, que, pese a que alguna vez se propuso como una superación de Mar del Plata, terminó por alojar a escasos habitantes, expulsando a otros, con una sola calle pavimentada, añorando la promesa del ferrocarril que no llegó a concretarse, y con su mayor hit –el monumental hotel- abandonado:

Organizados contra el comercio de las grandes ciudades, permanecemos aquí, en el Mar del Sur, en junio, olvidados de todo afán, de toda voluntad creciente. Uno, dos caballos atraviesan la calle del “centro”, y saludamos impregnados de la sal

del lugar a los árboles raquílicos, a los escualos de la playa, a un hombre cuyo nombre es Mateo, delgado, muy alto. (“Afán”: 10).

No obstante, en ese páramo costero, en el que se palpita el invierno, el yo poético encuentra el modo de instalar el germen de posibles historias, algunas muy íntimas -los hijos en “Escenas” y “El aire”; el sexo matrimonial en “Una pieza”; la infancia, y el recuerdo de un padre que si en su libro Materia(2012) costaba despedir, en “Escenas” ya no mira-, y otras más públicas, políticas y no menos dolorosas, como lo es sin dudas la referencia a la dictadura militar y en particular a Videla en “El porvenir”. Pero estas historias quedan sólo planteadas, no se despliegan y es ahí donde ganan potencia. ¿Quién es ese hombre delgado, alto, que lleva el nombre de un apóstol de Jesús y es un supuesto autor de uno de los Evangelios? ¿Acaso es tan solo un pescador de la zona, o encierra otra historia? Como en “Sítios de la Memoria” y otros poemas de la obra de Battilana, aquí este final podría dar paso a un relato de sustrato religioso. ¿Qué pasaría con Tito y sus referencias a Videla y el chiste de la Pantera Rosa en “El porvenir”? ¿Prosperaría esa historia terrible (“un universo de sombras”) que no se pudo contar ni transmitir, y que el poeta, siendo niño, habría intentado descifrar de las imágenes televisivas y del “relato protegido” de su padre? Pero los poemas eligen quedarse ahí, en una zona detenida que, sin embargo, vigoriza en ese silencio el juego de los relatos posibles. Los poemas tienen, así, el poder de disgregar sus partes en pequeñas materias; materias que el viento (figura medular de Narración) lleva, mezcla, reinstala en otros sitios.

Por lo demás, ¿cómo no recordar también *Los 400 golpes* si la infancia, la soledad, los hijos, los caminos de iniciación, la pregunta por los modos de estar en el mundo, y los afectos son los temas que articulan la secuencia narrativa de este poemario? (Se daría enseguida el encuentro con El niño salvaje o La piel durade este cineasta de la infancia y de las relaciones amorosas que fue Truffaut). Si el fotograma elegido como colofón visual de estos poemas rescata uno de los momentos de quietud del siempre agitado Antoine, en una escena que lo muestra escribiendo en la mesa de la cocina mientras espera a una madre desamorada, el niño/ adolescente (el propio hijo) de Narración es un niño amado, impulsivo y arrollador (en este punto más cercano a Forest Gump que a Antoine Doinel por seguir con las comparaciones cinematográficas), que corre sin destino, a sus anchas por las playas marsureñas, a las que sí se elige ir y en familia, cuando ya no quedan huellas del turismo. Casi como una contracara de la imagen congelada final de Antoine -el niño malo- en la playa, el “hijo del corazón” de Battilana no puede participar “de la quietud de las ceremonias”, y el yo poético -su padre- nos lo cuenta con una mezcla de dolor, decoro y

dignidad: “Acumulo energía para detener tu cuerpo, y rezo [...] Atesoro los segundos para detener el aire, pero el viento ya no se contiene” (“Oración”: 19).

Un cuerpo débil -el del hijo, y el del padre también- caracterizado como “un bloque hostil de materia” que despierta interrogantes para los que no se halla respuesta, y que van desde lo más íntimo e intransferible (“¿Con qué ojos mirar aquello que no deseamos?”) hasta la búsqueda desesperada por entender (“¿con quién dialoga?”, “¿qué hice de la vida que falta?”), por marcar un horizonte posible para ese correr sin sentido (“Como si la energía de mi hijo no tuviera espacio, detengo el aire que respiro”), por hallar una naturaleza que proteja (“Nos abrazamos, como se abrazan las plantas y los árboles”), y por dar finalmente una “biología más elemental”. “... los gritos temblorosos de mi hijo/ me desvían [...] Hundirme en la nieve/ para que el grito se tapone/ de frío” (“Paisaje”, 2010: 29 y 30).

Una pregunta que podríamos hacernos esa qué se va a la playa cuando esta aparece despojada de sus atributos más benéficos, más propagandísticos. Alfonsina Storni, por tomar una imagen potente y forjadora de mitos literarios, en un frío octubre de 1938 cruzó la arena de la playa marplatense para elegir su muerte. Como vimos, el personaje de Antoine llega a la playa vacía escapando de la reclusión del internado. ¿Qué hacen el poeta y su familia en Narración? Si en el marco de la infancia y la familia nuclear era el campo el punto minúsculo (“Parrilla”: 7) por donde pasaba el universo según algunos poemas de Materia, en este nuevo libro la propia familia escoge un destino turístico despoblado de turistas, en un fuera de época, donde los negocios están cerrados, para fijar el acontecer del mundo, de su mundo, en un “punto lejano”. Un punto que, acechado por un viento que ni los grandes árboles pueden contener, los hace olvidar “de todo afán”, de “toda voluntad creciente”. ¿Una suerte de cruzada anti comercio de quien identifica el mayor capital con “el mar, el viento, el silencio helado de la línea del horizonte”? ¿Un retiro religioso-espiritual de este poeta devoto de Héctor Viel Temperley? ¿Un sacrificio en honor al “Dios del Invierno” que protege y a la vez habilita en una playa vacía otros canales de comunicación para el hijo? Todo eso junto y mucho más. Pues lo cierto es que ese punto lejano es básicamente una playa que “fagocita” los días pasados y futuros, que los ubica en un “presente pleno”, y que, pese a su componente arrasador, les da al poeta y su familia bases sólidas para la reconstrucción de un “jardín secreto”, tal como el yo lírico cuenta en Materia que lo hicieron sus padres al huir de la gran ciudad, y al fundar los mitos de “un nuevo mundo” (“Dioses”: 14 y 15).

Un jardín secreto que puede hacerse extensivo al “cuarto propio”, al espacio físico y simbólico donde Carlos Battilana escribe y trabaja: un escritorio que da a una ventana que mira al jardín de su casa en Hurlingham. Una casa en la que, además, el poeta vive con su

mujer y los hijos, donde el hincha de San Lorenzo mira por TV todos los partidos del campeonato de fútbol, en la que se escucha rock nativo, se recibe al sodero (Cf. Flogia, Patricio, “Carlos Battilana. Un jardín del conurbano”, Malón Malón), y también se repite el gesto de la madre vistiendo a los hijos con delantales blancos para ir a la escuela.

Ahora bien, la villa balnearia que cobra protagonismo en Narración se anticipaba en Materia, lo que coopera en la continuidad que evidencia su obra poética ya desde el componente temporal de muchos de sus títulos anteriores: Unos días (1992), El fin del verano (1999), La demora (2003), Presente continuo (2010), y Velocidad crucero. En Materia, entonces, aparecen el mar (en el epígrafe es el que destroza partículas humanas), la infancia, las playas del sur, el triángulo hijo, padre y abuelo que en Narración se disuelve en la dupla padre-hijo. El poema “Arbustos” de ese poemario reúne muchos de los temas que recupera la trama del último libro de Battilana. En ese pueblo marino fuera de temporada donde reinan el viento, el frío y la soledad hay sin embargo la posibilidad de trazar una marca indeleble, de asentar una frase del tipo por aquí he pasado (que recuerda tanto al epitafio como a las inscripciones de los enamorados en los árboles), incluso sobre las materias más evanescentes como la tierra ligera del viento. El cuño de la escritura, que asume las formas más diversas –la letra escrita pero también la huella del pie sobre la arena, anotaciones sobre la lluvia, el hoyo cavado con las manos en la costa, el círculo perfecto dibujado en el oxígeno, el beso en la mejilla del hijo, el grito lanzado al horizonte- queda claro, tiene lugar dondequiera, incluso en Mar del Sur. Y esto es así porque en el universo poético de Battilana este pueblo balneario, del que todos parecen querer huir (haciendo el periplo contrario al de Antoine, al de los turistas, al de nuestro yo poético), se impone como un lugar donde estar, donde asentarse, donde sentar cabeza. Mar del Sur no es, en este libro, el balneario satélite de Miramar que queda tan sólo a unos 17 kilómetros al sur. ¿Dónde van los turistas miramarenses cuando llueve o está nublado? A abrazar a los árboles y pedir deseos en el Bosque energético que queda camino a Mar del Sur, a rondar por las cercanías del legendario hotel del pueblo costero, o quizás a degustar alguna delicatessen que rememora los orígenes croatas de su población.

Al inicio de Balnearios, la primera película de Mariano Llinás (2001), una voice over define con destreza el imaginario más consabido sobre lo que allí se denominan “las únicas ciudades que dio el siglo”, esas que gozan de “la fiebre del oro” y que semejan “teatros vacíos” cuando se las visita fuera de estación: las ciudades balnearias. Una postal, entonces, que enlaza verano, infancia, vacaciones, felicidad, y que vislumbra una relación íntima y placentera con elementos primarios como el sol, la arena y, fundamentalmente, con el agua. Esa misma imagen que Alan Pauls y Loreley El Jaber (por tomar dos escritores argentinos contemporáneos que ficcionalizaron la playa en géneros discursivos diferentes y

que integran este nuevo número de Sala Grumo) retrataron desde la mirada infantil reconstruida por el filtro del adulto: las crónicas sobre una Villa Gesell caboapoloniada y los poemas sobre Miramar, respectivamente. La playa en verano constituye, como se lee en *La vida descalzo* (Buenos Aires, Sudamericana, 2006) de Pauls, un espacio público, generalmente de libre tránsito, vinculado con la felicidad, las vacaciones, la multitud, y la libertad de los cuerpos, que se presentan semi desnudos, lo que resulta menos una transgresión que una estandarización de las conductas. Comportamientos tipo, entonces, que también se enumeran en la ya referida *Balnearios* como los de emprender largas caminatas, jugar a hacerse milanesa, comer bajo las sombrillas un menú basado en sándwiches y huevos duros. Y en el poema “Verano” El Jaber sintetiza este mismo ritornello: “La escena es simple: mar, arena, sombrilla y mucho sol [...] La escena se repite una y otra vez, incansable, circular/ la reiteración marca un ritmo asfixiante” (*La Playa*, Buenos Aires, Viajera editorial, 2010: 29). Sin embargo, la imagen de la playa como locus amoenus (pese a los posibles peligros que acechan incluso en pleno furor veraniego: ahogarse, insolarse, ser picado por insectos o una aguaviva, extraviarse) no puede sino ser estacional.

¿Hasta cuándo puede durar ese idilio? Una buena respuesta la da Ingmar Bergman en *Un verano con Mónica* (1953), la película que cuenta la huida en bote de una pareja de jóvenes enamorados que disfrutan del verano en las playas de un archipiélago. Un paraíso natural que predispone al goce, al sexo, al romanticismo, a la desnudez, a la liberación. Pero estas rebeldías pronto se disipan y hasta estimulan el regreso a la ciudad y el desmoronamiento de la felicidad. No casualmente, sospecho, Truffaut hace a Antoine (con su amigo René) robarse del cine el célebre fotograma de Mónica (interpretada por la bellísima Harriet Andersson) tomando sol en una playa desierta con el escote semi desnudo en una pose que evoca fruición.

Con todo, aquella intimidad y ese placer por el agua a los que estimula la playa veraniega que se señalaban en el filme de Llinás sí se sostienen en el personaje de Antoine al mojar sus pies calzados en esa playa que presupone una libertad transitoria, aunque ésta se disipe prontamente al no invitar a la permanencia. Pues, a esa playa no se buscó llegar, se arribó aleatoriamente según el itinerario marcado por la huída, y al personaje no le queda más que adentrarse en el mar (y eventualmente morir) o retroceder. Con sagacidad, Truffaut no dejó a su personaje en ese limbo, en ese afuera de la vida, en esa fuga, y en las próximas entregas fílmicas de su biografía ficcional que cubre un lapso aproximado de 20 años, lo hace volver de la playa para enfrentarse, primero, con el desengaño amoroso de juventud y la pasión por la música (“Antoine y Colette” en *El amor a los veinte años*, 1962), luego, con el ejército, la vida civil y el trabajo (*Besos robados*,

1968), más adelante, con el matrimonio y la paternidad (Domicilio conyugal, 1970), y finalmente con el divorcio y el deseo por otra mujer (El amor en fuga, 1979).

Ahora bien, en Narración no sólo no encontramos, como ya se dijo, el estereotipado idilio playero que en algún momento necesariamente habrá de quebrarse o al menos suspenderse, sino que tampoco se cuenta el retorno a la ciudad. Ahí queda un punto ciego o mejor la eventualidad de una proliferación narrativa. Por eso, arriesgo, se eligió titular Narración al libro en vez de utilizar un fácil y ganchero “Mar del Sur”, la ciudad balnearia que, pese a todo lo que se ha dicho sobre ella, en los últimos años ha despertado interés en el cine (es el primer balneario que toma el filme de Llinás, es uno de los pueblos en resistencia del documental homónimo realizado por la Universidad Nacional de Mar del Plata bajo la dirección de Juan Manuel Díez Tetamanti, y fue tema de una de las entregas de En el camino, el ciclo del periodista Mario Markic que emite desde hace años la señal TN), en la literatura infanto juvenil (María Brandan Araoz, Enero en Mar del Sur, 2012), y hasta en el teatro (Gaby Moyano, El perfume de la siesta).

Pues bien, tal vez ese regreso que le pedimos a Narración sea otra de las historias posibles que prometen estos poemas en prosa, estas narraciones poéticas, o por qué no estos fotogramas verbales. El yo poético parece avisarnos de esto en la frase final del libro: “¿por qué lo último del viento es la voz que no dura?”. Ojalá, como hizo Truffaut con Antoine, y como nos ha venido acostumbrando Battilana al traficar, reiterar o recolocar personajes de un poemario a otro, haya una vuelta, en el sentido de regreso pero también de segunda parte, de Narración. Ojalá, digo, que esa voz que no dura se transforme sin más en puro eco.

Lucía De Leone es doctora en Letras (UBA) e investigadora del CONICET, con sede de trabajo en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (FFyL, UBA). Ha dictado clases de literatura argentina y latinoamericana, y cursos de escritura académica y creativa. Es coeditora del libro Escrito en el viento. Lecturas sobre Sara Gallardo (2013). Publicó artículos en libros especializados y en revistas académicas nacionales e internacionales. Es miembro de varios proyectos de investigación sobre literatura argentina y latinoamericana, teoría literaria, y género. Se desempeña, además, como auxiliar de redacción de Mora, revista del IIEGE. En 2014 preparó la edición crítica de dos textos de difícil acceso de Salvador Medina Onrubia para la colección “Las Antiguas” (2014, Editorial Buena Vista).

Carlos Battilana es autor de los siguientes libros de poesía: Unos días (Libros del Sicomoro, 1992), El fin del verano (Siesta, 1999), La demora (Siesta, 2003), El lado

ciego (Siesta, 2005), Materia (Vox, 2010), Narración (Vox, 2013) y Velocidad crucero y otros libros (Conejos, 2014). La editorial Viajera publicó una antología de su obra en 2010, Presente Continuo. En 2012, La Sofía Cartonera reeditó Materia, y ese mismo libro se publicó en ebook por la revista virtual Poesía Argentina. La editorial Zindo&Gafuri reeditó El lado ciego en el año 2013. Publicó las plaquettes *Una historia oscura*, por Ediciones del Diego en 1999, y *La hiedra de la constancia* por Color Pastel en 2008. También es doctor en Letras (UBA) y docente en la Facultad de Filosofía y Letras. Fue profesor visitante en la Universidad de Kōln (Alemania) y de Teoría Literaria y Literatura Latinoamericana en la Universidad Nacional de Río Negro. También ejerció el periodismo cultural.

POESÍA

Las playas

Mariano Llinás

Episodio de las playas (fragmento de la película *Balnearios*, 2002)

En algún momento, a fines de diciembre, se da por inaugurada la temporada. Las muchedumbres comienzan a llegar alrededor de las fiestas de Año Nuevo (...)

Las diferentes playas se vuelven una cosa única, homogénea. Sombrillas, carpas y gente. La llegada de los veraneantes a las playas suele alcanzar su hora pico unas horas antes del mediodía. Largas y esforzadas caravanas de familias, a pie, cubren el trecho hacia el mar. Cada uno con su carga. La sombrilla suele hacer atributo masculino. El hombre es quien la lleva, quien decide dónde irá, quien la coloca. En torno de la sombrilla se organiza todo el campamento. El veraneante va donde hay gente, y las sombrillas pronto forman murallas infranqueables.

Ya instalados, los veraneantes se reparten inmediatamente sus actividades. Los mayores se entregarán al sol y a la inactividad casi absoluta. Luego, un raro impulso los llevará a emprender largas y vanas caminatas, de un lado a otro, formando un tráfico continuo, perpetuo, inagotable. Los niños se moverán en la playa como una plaga, sus actividades no darán tregua, desplegarán la irritante gama de rituales. Buscarán moluscos, construirán castillos, se harán milanesa, se cubrirán de arena hasta la cabeza, ensayarán juegos nuevos, inauditos y exasperantes, y reclamarán la atención de sus padres en todo momento, en forma insistente, incesante.

En la playa la arena es el escenario ideal para los juegos más variados, es una suerte de estadio múltiple, adaptable a las disciplinas más estrambóticas; arquitecturas ficticias, carreras ficticias, autódromos ficticios. En la arena todo parece posible, todo parece fácil, los campos de juego aparecen de la nada y se diluyen en la nada, los juegos clásicos de la playa no encierran demasiados secretos, si tienen reglas suelen ser soslayadas, en general suelen consistir solamente en arrojar algo.

No todos habitan la playa con la misma intensidad. Los ancianos, indiferentes ya a todo, disfrutarán de ella de un modo tenue, desganado, preferirán la comodidad de una silla, la contemplación y la exposición al sol localizada. Por su parte, los perros invariablemente molestarán, sufrirán, invadirán terreno ajeno, se moverán en exceso y establecerán

continuos conflictos. La situación de las vacaciones, la alegría del descanso y el ocio les será misteriosa y ajena. Mirarán sin comprenderlo un escenario completamente nuevo donde todo lo que los rodea es distinto, imprevisto y llamativo. Las mujeres dedican al físico la totalidad de su tiempo, su apoteosis son las masivas colonias de gimnastas improvisadas, suelen agruparse al atardecer sin conocerse, sin saludarse y someterse en forma colectiva e irracional a extraños rituales, danzas y vaivenes. Parecen poseídas por deidades antiguas y constituyen cada atardecer una secta dispersa y efímera de infinitos miembros, imprevisibles. El resto del día se consagran al sol, su hilo conductor son las cremas bronceadoras, para las mujeres son una suerte de obsesión que jalona cada hora y cada minuto del día. A la hora de tomar sol su esquema parece ser fijo e inflexible: a determinada hora cambian una posición por otra, en algún momento se colocan de espaldas al sol y desatan sus bikinis. Repentinamente sienten frío y cubren su cuerpo con alguna remera o camisa. Luego el ritual recomienza.

Episódio das praias

Em algum momento, no final de dezembro, fica inaugurada a temporada (...) As diferentes praias se tornam uma coisa única, homogênea. Guarda-sóis, barracas e gente. A chegada dos veranistas às praias costuma alcançar sua hora pico umas horas antes do meio-dia. Longas e esforçadas caravanadas de famílias, a pé, cobrem o trecho até o mar. Cada um com sua carga. O guarda-sol costuma ser atributo masculino. É o homem que carrega, decide onde colocá-lo e o coloca. Ao redor do guarda-sol se organiza todo o acampamento. O veranista vai onde tem gente, e logo os guarda-sóis formam muros infranqueáveis.

Depois de instalados, os veranistas dividem imediatamente as atividades. Os mais velhos se entregarão ao sol e à inatividade quase absoluta. Mais tarde, um estranho impulso os levará a fazer longas e vãs caminhadas, de um lado para o outro, formando um tráfego contínuo, perpétuo, inesgotável. As crianças andarão na praia como uma praga, suas atividades não darão trégua, desdobrando um irritante leque de rituais. Procurarão moluscos, construirão castelos, ficarão feitos bife-milanesas, cobertos de areia até o pescoço, ensaiarão jogos novos, inauditos e exasperantes, e reclamarão a atenção de seus pais a toda hora.

Nem todo mundo habita a praia com a mesma intensidade. Os idosos, já indiferentes a tudo, desfrutarão dela de um modo tênu, desanimado, preferirão o conforto de uma cadeira, a contemplação e a limitada exposição ao sol. Por sua vez, os cachorros invariavelmente incomodarão, sofrerão, invadirão o terreno alheio, se mexerão excessivamente e estabelecerão contínuos conflitos. A situação das férias, a alegria do

descanso, será para eles misteriosa e alheia. Olharão sem compreender um cenário completamente novo, em que tudo em volta é diferente, imprevisto e surpreendente.

As mulheres dedicam ao físico a totalidade do seu tempo, seu apoteose são as numerosas colônias de ginastas improvisadas, acostumam se agrupar na tarde sem se conhecer, sem se cumprimentar e se submetem em forma coletiva e irracional a rituais estranhos, danças e vaivéns. Parecem possuídas por antigas deidades e constituem cada tarde uma seita dispersa e efêmera de infinitos membros, imprevisíveis. O resto do dia consagram-se ao sol, seu fio condutor são as cremes bronzeadoras, para as mulheres são uma sorte de obsessão que partilha cada hora e cada minuto do dia. Na hora de pegar sol seu esquema parece ser fixo e inflexível: em uma determinada hora trocam uma posição por outra, em algum momento colocam-se de costas ao sol e desatam suas biquínis. Repentinamente sentem frio e cobrem seu corpo com alguma camiseta ou camisa. Logo depois o ritual recomeça.

Traducción de Diana Klinger y Joaquín Correa

Mariano Llinás (Buenos Aires, 1975) es director, guionista, productor y actor de cine. Egresó de la Universidad del cine, donde actualmente se desempeña como docente. Su obra como director incluye el documental *Balnearios* (2002), el mediometraje *La más bella niña* (2004), y el film *Historias extraordinarias* (2008). En 2003 fundó junto con Alejo Moguillansky, Agustín Mendiáharzu y Agustina Llambí Campbell el grupo *El Pampero Cine*, al que años después se sumaría Laura Citarella. Actualmente está rodando *La Flor*, su segundo film de ficción.

Mariano Blatt

Mar del Plata ciudad balnearia

—Hola.

—Hola.

—¿Vos dónde bajás?

—En Once, ¿vos?

—En Constitución.

—Ah.

—Ah.

—¿Y ahí?

—¿Ahí qué?

—¿Qué hacés?

—Sigo.

—¿A dónde?

—A Temperley.

—Ah. ¿Y ahí?

—Sigo.

—¿A dónde?

—A La Plata.

—Ah. ¿Y ahí?

—Ahí me quedo.

—Ah.

—Sí...

—Bueno, ya casi estamos en Once, me voy bajando.

—Si queréspodés seguir conmigo.

—¿A dónde?

—A Constitución.

—Ah, ¿y ahí?

—Seguimos.

—¿A dónde?

—A Temperley.

—Ah. ¿Y ahí?

—Seguimos.

—¿A dónde?

—A La Plata.

—Ah. ¿Y ahí?

—Vamos a buscar algo a mi casa y seguimos.

—Ah. ¿A dónde?

—A Mar del Plata.

—¿AMar del Plata?

—Sí, a Mar del Plata, ciudad Balnearia.

—Bueno, puede ser.

Mar del Plata cidade balneária

—Oi.
—Oi.
— Onde você salta?
—Em Once, e você?
—Em Constitución.
—Ah.
—Ah.
—E lá?
—Lá o que?
—O que você faz?
—Continuo.
—Para onde?
—Para Temperley.
—Ah. E lá?
—Continuo.
—Para onde?
—Para La Plata.
—Ah. E lá?
—Lá eu fico.
—Ah.
—Sim...
—Bom, já quase chegamos em Once, vou descendo.
—Se quiser pode continuar comigo.
—Para onde?
—Para Constitución.
—Ah, e lá?
—Continuamos.
—Para onde?
—Para Temperley.
—Ah. E lá?
—Continuamos.
—Para onde?
—Para La Plata.
—Ah. E lá?
—Vamos buscar uma coisa em casa e continuamos.

—Ah. Para onde?
—Para Mar del Plata.
—Para Mar del Plata?
—Sim, para Mar del Plata, cidade Balneária.
—Bom, pode ser.

Traducción de Luciana Di Leone

Inédito

Mariano Blatt (Buenos Aires, 1983). Poeta y editor. Publicó *Increíble* (El niño Stanton, 2007); *El pibe de oro* (Colección Chapita, 2010); *Pasabobos* (Cartonerita Solar, 2010); *Hielo locura* (Stanton, 2011); *Nada a cambio* (Belleza y Felicidad, 2011); *No existís* (Determinado Rumor, 2011) y *Alguna vez pensé esto* (Triana, 2014) entre otros. Codirige el sello editorial Blatt& Ríos.

Félix Bruzzone

En una casa de la playa (fragmento) (76, Buenos Aires, Momofuku, 2014)

Como hoy el viento molesta mucho para tomar sol en las reposeras o para leer, las viejas deciden salir a caminar por la playa. Vamos nosotras solas, dice mi abuela, vos quedate con los chicos, dale, pótense bien que después llamamos al barquillero. Se ve que la abuela de Ramiro ya se siente bien. Hoy, después de desayunar, nos hizo un truco con las cartas, elegíamos una cada uno, ella las metía en el mazo, mezclaba, y nos hacía sacar tres, sin mirar, y entonces sacábamos las que habíamos elegido, se la veía contenta. Y ahora, antes de salir a caminar, estira las piernas, mueve la cintura en redondo y me mira: tiene cara de ángel guardián, como mi abuela, pero no tanto.

Cuando se van trato de acercarme a los de la carpita de enfrente, que juegan a enterrarse en la arena, pero antes de eso Ramiro me agarra del cuello y me aprieta fuerte abajo de la nuca. ¿Dónde está la revista?, dice mientras con la otra mano me dobla un brazo sobre la espalda. No contesto. Decinos o te hacemos comer arena, dice Nahuel. ¿Aprendió a hablar? Yo qué sé, digo, si se la esconden entre ustedes yo qué voy a saber. Se miran entre ellos. Nahuel levanta los hombros. ¿Qué te pensás que somos?, dice Ramiro, decí dónde está la revista o vas a escupir arena el resto de las vacaciones. No digo nada pero pienso que

no creo, hoy va a ser el último día de sol así que a la playa no volvemos, eso seguro, y en la casa mucha arena no hay, van a tener que amenazarme con otra cosa. Además, aunque el tiempo mejore, que igual va a seguir mal una semana, y en una semana ya nos tenemos que ir, no pienso decir nada. O sí, mejor les miento: está en el cuartito del fondo, el de las herramientas, digo y Nahuel pone cara de que no me cree. ¿Vos sos mogólico?, dice Ramiro, ¿no sabés que ese cuartito se llueve?, ¿y si la revista se moja? Después dice que los tengo que acompañar, vamos, y al principio no me larga pero cerca del restorán hay que subir un poco y Ramiro sin querer me suelta el cuello y afloja la otra mano: me zafo, corro al mar y llego a la orilla más agitado que cuando estuve por perder el barrenador. El pecho me hace cosquillas y después me duele, tendría que seguir corriendo pero ellos al final seguro que me alcanzan, y en cambio si me meto al mar ellos no van a animarse, tan adentro como yo no se animan, puedo esperar entre las olas hasta que vuelvan las viejas.

Los días pasan y apenas puedo levantarme para ir al baño. Ramiro, cada tanto, se sienta en su cama y me mira. No dice nada pero es como si me pidiera perdón o como si hablara con él mismo durante horas; después se levanta y se va. Al rato vuelve y otra vez lo mismo. Nahuel, en cambio, no siente lástima ni nada, creo que si hubiera sido por él yo no salía del agua en dos días enteros. Yo estaba ahí, en lo hondo, muerto de frío y ellos en la orilla con los brazos cruzados. ¿Cuánto tiempo pasó?, ¿dos horas? Yo me hacía masajes con los dedos arrugados para no tener calambres, que igual tuve, y trataba de no tragar agua salada, que igual tragué y no sé qué es peor, si tragar o que sea salada. Y yo quería salir pero las viejas no volvían nunca. Y Nahuel también viene, pesado, y se sienta al lado mío. No habla, lo único que quiere es que le diga dónde está la revista.

Numa casa de praia

Como hoje o vento está incomodando muito para pegar sol nas espreguiçadeiras ou para ler, as velhas decidem sair para andar na praia. Vamos sozinhas, diz minha avó, você fica com as crianças, anda, se comportem que depois a gente leva vocês até o vendedor de biju. Pelo visto a avó de Ramiro já está se sentindo bem. Hoje, depois de tomar café, fez para a gente um truque com as cartas, escolhíamos uma cada um, ela as enfiava no maço, embaralhava, e nos fazia tirar três, sem olhar, e então tirávamos as que tínhamos escolhido, ela parecia contente. E agora, antes de sair para andar, estica as pernas, gira a cintura e olha para mim: tem cara de anjo da guarda, como minha avó, mas não tanto.

Quando elas vão embora tento me aproximar do pessoal da barraca da frente, que brincam de se enterrar na areia, mas antes disso Ramiro me pega pelo pescoço e me aperta com força abaixo da nuca. Cadê a revista?, diz enquanto com a outra mão dobra meu braço sobre as costas. Não respondo. Fala ou a gente faz você comer areia, diz Nahuel. Ele aprendeu a falar? Sei lá, digo, vocês que escondem e eu que tenho que saber. Eles se entreolham, Nahuel dá de ombros. Você acha que a gente é o quê?, diz Ramiro, fala onde está a revista ou você vai cuspir areia o resto das férias. Não digo nada, mas penso que acho que não, hoje vai ser o último dia de sol, então a gente não vai voltar para a praia, com certeza, e na casa não tem lá muita areia, ele vai ter que me ameaçar com outra coisa. Além disso, mesmo que o tempo melhore, vai continuar ruim por uma semana, e daqui a uma semana a gente tem que ir embora, não tenho a intenção de dizer nada. Ou melhor, prefiro mentir para eles: está no quartinho dos fundos, o das ferramentas, digo, e Nahuel faz cara de não acreditar em mim. Você é mongol?, diz Ramiro, não sabe que chove dentro desse quartinho?, e se molhar revista? Depois diz que tenho que ir com eles, vamos, e no início não me larga, mas perto do restaurante é preciso subir um pouco e Ramiro sem querer me solta o pescoço e afrouxa a outra mão: me libero, corro para o mar e chego à beira da água mais agitado do que quando estive prestes a perder o moreyboogie. Sinto cócegas no peito e depois dói, eu teria que continuar correndo, mas no final das contas com certeza vão me alcançar, e ao invés disso entro no mar, eles não vão ter coragem, tão no fundo quanto eu eles não têm coragem, posso esperar entre as ondas até as velhas voltarem.

Os dias passam e mal posso me levantar para ir ao banheiro. Ramiro, de tempos em tempos, se senta cama dele e olha para mim. Não fala nada, mas é como se pedisse desculpa ou como se falasse com ele mesmo durante horas; depois se levanta e vai embora. Dali a pouco volta e de novo a mesma coisa. Já Nahuel não sente pena nem nada, acho que se dependesse dele eu não saía da água por dois dias inteiros. Eu estava ali, no fundo, morto de frio e eles na beira da água, com os braços cruzados. Quanto tempo passou?, duas horas? Eu me massageava com os dedos enrugados para não ter câimbras, que mesmo assim tive, e tentava não engolir água salgada, que mesmo assim engoli, e não sei o que é pior, engolir ou que seja salgada. E queria sair, mas nada de as velhas voltarem. E Nahuel também vem, um chato, e se senta do meu lado. Não fala, a única coisa que ele quer é que eu diga onde está a revista.

Traducción de Paloma Vidal

Félix Bruzzone (Buenos Aires, 1976) es escritor, editor, piletero. En 2005 cofundó la Editorial Tamarisco, dedicada a publicar autores nuevos y escrituras nuevas. En 2008

publicó el libro de cuentos *76* y la novela *Los topos*. En 2010, la novela *Barrefondo*. En 2014, la novela *Las chanchas*. Sus libros se tradujeron en Francia y Alemania. Su breve pero contundente obra lo hizo merecedor, en 2010, en Berlín, del preciado Premio Anna Seghers, que reconoce a un autor latinoamericano cada año. Publica cuentos y crónicas en diversas antologías y medios gráficos y virtuales de acá y allá. Tiene tres hijos y tres perras.

Graciela Batticuore

(de *Sol de enero*, Buenos Aires, del Dock, 2015)

Hoy me han dicho que se muere
mi padre.

Hay ruidos, rumores alrededor.
Yo le tomo una mano,
la beso, la acaricio,
le hablo con la niña que hay en mí.

Es un coloso en esa foto
donde yo tengo siete
en una terraza de Mar del Plata.

Comíamos tostadas
él y yo,
mientras veíamos pasar la gente, las olas,
poblarse la playa.

Teníamos un Fiat rojo.
Yo estoy sentada sobre el capot
con mi flequillo y mi cola de caballo.
Remerita blanca, short, ojotas, piernas desnudas.

El verano envolvía el aire.

Para mirarte
yo tenía que elevar
los ojos,
para tomarte
la mano enorme
tenía que subir
mi brazo.

Y así andábamos por la calle o la arena,
mi mano hundida en
tu mano
gigante,
de pliegues
mullidos y ásperos,
consistentes,
tu mano
firme
mi sostén.

Hoje me disseram que meu pai
vai morrer.

Há barulhos, rumores ao derredor.
Eu pego sua mão,
A beijo, faço um carinho,
lhe falo com a menina que há em mim.

É um colosso nessa foto
na qual estou com sete anos
num terraço de Mar del Plata.

Comíamos torradas
ele e eu,
enquanto olhávamos as pessoas, as ondas,
a praia se povoando.

Tínhamos um Fiat vermelho.
Eu estou sentada no capô
com a minha franja e meu rabo de cavalo.
regatinha branca, short, chinelo, pernas nuas.

O verão envolvia o ar.

Para te olhar
eu tinha que elevar
os olhos,
para segurar
tua mão enorme
tinha que levantar
meu braço.

E assim andávamos pela rua ou a areia,
minha mão mergulhada na
tua mão
gigante,
de dobras
fofas e ásperas,
consistentes,
tua mão
firme

meu amparo

Traducción de Luciana Di Leone

Graciela Batticuore (Buenos Aires, 1966) es profesora de Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires e investigadora de Conicet. Autora de *Mariquita Sánchez. Bajo el signo de la revolución* (Edhsa), *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores*

en la Argentina: 1830-1870 (Edhasa) y *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima- Buenos Aires, 1876-7/1892* (Beatriz Viterbo), y de otras obras en colaboración. En 2014 editó su primer libro de poesía: *Cuaderno de espera* (del pétalo), y, en 2015 *Sol de enero* (ediciones del Dock).

Loreley el Jaber

Verano (de *La Playa*, Buenos Aires, Viajera, 2010)

La escena es simple: mar, arena, sombrilla y mucho sol.

Él lee un best-seller atrapante
Ella no
Bronceador en mano se tira boca arriba
De repente mira al hombre extasiado
pero rápidamente se desvía
clava sus ojos en el agua
en su melodía
improvisa una canción que quizás escriba al rato
De vez en cuando él la busca
a veces se encuentran
a veces no

La escena se repite una y otra vez, incansable, circular
la reiteración marca un ritmo asfixiante.

Él lee un best-seller atrapante
Ella no
Bronceador en mano se tira boca arriba
De repente mira al hombre extasiado
pero rápidamente se desvía
clava sus ojos en el agua
en su melodía
improvisa una canción que quizás escriba al rato

De vez en cuando él la busca
a veces se encuentran
a veces no

La escena es simple: mar, arena, sombrilla y mucho sol.

Verão

A cena é simples: mar, areia, sombrinha e muito sol.

Ele lê um best-seller envolvente
Ela não
Bronzeador em mão deita barriga pra cima
De repente olha o homem extasiado
Mas rapidamente se desvia
Fixa os olhos na água
Na sua melodia
Improvisa uma música que talvez escreva daqui a pouco
Volta e meia ele a procura
às vezes se encontram
às vezes não

A cena se repete uma e outra vez, incansável, circular
a reiteração marca um ritmo asfixiante.

Ele lê um best-seller envolvente
Ela não
Bronzeador em mão deita barriga pra cima
De repente olha o homem extasiado
Mas rapidamente se desvia
Fixa os olhos na água
Na sua melodia
Improvisa uma música que talvez escreva daqui a pouco
Volta e meia ele a procura
às vezes se encontram

às vezes não

A cena é simples: mar, areia, sombrinha e muito sol.

Traducción de Luciana Di Leone

Loreley El Jaber (Buenos Aires, 1972) es Doctora en Letras y docente de literatura argentina en la Universidad de Buenos. Es autora de *La Playa* (Viajera, 2010). Ha colaborado como poeta en las revistas *Contratiempo* (Chicago, 2007), *Casquivana* (2012) y *Sala Grumo* (2013).

María Ezquiaga

Rosas encarnadas

Escribo en la playa
hacés lo mismo no es igual
romper la quietud
volver a respirar
Ahora puedo compartir la idea
sé que lo hacemos para despertar
para sentir que la vida
se queda y no se va
si el viento te agita
quedate firme y encendé sin incendiar
jazmines en el pelo
y rosas encarnadas tendré al despertar

Rosas encarnadas

Escrevo na praia
você faz o mesmo não é igual
quebrar a quietude
respirar de novo
Agora posso compartilhar a ideia

sei que fazemos isso para despertar
para sentir que a vida
fica e não vai embora
se o vento te agita
fica firme y acende sem incendiar
jasmins no cabelo
e rosas encarnadas terei ao despertar

Traducción de Luciana Di Leone

Música y letra: María Ezquiaga

<http://rosal.bandcamp.com/album/la-casa-de-la-noche-2>

<https://www.youtube.com/watch?v=wmXxR9VQKpg>

María Ezquiaza (Buenos Aires, 1975). Es cantante, guitarrista y compositora. Egresada de la EMPA. Lidera el grupo *Rosal*, con el que editó cinco discos de estudios y un DVD. Es parte del proyecto *Varias Artistas* de Lucas Martí y de un dúo con el pianista Darío Jalfín. Se presentó en los principales escenarios de Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Tucumán y en España (Madrid, Barcelona y Zaragoza). Contacto:

mariaezezquiaga@gmail.com

Francisco Garamona

Un verano

Ella naufragó en el mar
Y yo en la playa.
Vi su cuerpo sobre las rocas
Como una bandera.
El amanecer dibujó
su cara en las gaviotas

como una flor magnética
que irradiara nuestra edad.

Era un verano transparente
que me hizo reír y me hizo llorar
cómo olvidarme de esas cosas
qué soledad, qué estupidez.
Veo en la luna un barco hundirse
con sus fantasmas llenos de sal.
Cómo olvidarme de esas cosas
qué soledad, qué estupidez.

Um verão

Ela naufragou no mar
E eu na Praia.
Vi seu corpo entre as pedras
Como uma bandeira.
O amanhecer desenhou
sua cara nas gaivotas
como uma flor magnética
que irradiasse nossa idade.

Era um verão transparente
que me fez rir e me fez chorar
como esquecer essas coisas?
que solidão, que estupidez.
Vejo na lua um barco se afundar
com seus fantasmas cheios de sal.
Como esquecer essas coisas?
que solidão, que estupidez.

Traducción de Luciana Di Leone

<http://garamona.bandcamp.com/track/un-verano>

Francisco Garamona (Buenos Aires, 1976): Publicó más de treinta libros, casi todos de poesía en editoriales de Argentina y Latinoamérica. Entre otros: *Parafern* (Deldiego, 2000); *Carcarañá* (Casa de la Poesía, 2002); *Pequeñas urnas* (Gog y Magog, 2003); *Cuaderno de vacaciones* (Siesta, 2003); *Que contiene láminas* (Gog y Magog, 2005); *La leche vaporosa* (Vox, 2006); *Cosas encontradas en un pupitre* (ByF, 2008); *Pueblo y ciudad llanos* (ByF, 2009); *Un gabinete móvil y otros poemas* (Cuneta, 2010). *Neón entre las nubes* (Universidad Nacional del Litoral, 2012); *Nuestra difícil juventud*. Ilustrado por Vicente Grondona, (Iván rosado, 2013); *Mi primera banda punk* (NulúBonsai, 2014), y *Cuando se comienza. Poesía 2003-2013*. Dirige el sello editorial Mansalva e integra la banda musical Súper Siempre. Con sus canciones grabó *Yo nací* (2004); *Mi disco sin tapas* (2007); *El pony infinito* (2008); *Cuentos raros y sueños extraños* (2010); *Las armas dulces* (2012) y *Los sentimientos* (2014). Todos se pueden descargar o escuchar online en: www.garamona.bandcamp.com

Gustavo Gauna

La sonrisa de Ariel (fragmento)

Ya tirado sobre la cama, debajo de la cruz de bronce, con poco aire en su único pulmón, su padre lo vio grande:

— Se te va a parar el pito.

Ariel había cumplido los doce. Era diciembre y el ventilador de pie movía la cabeza y sólo trasladaba la sofocación de un rincón a otro. Estuvo a punto de decirle que sí, que ya lo sabía, que se le venía parando. Su padre lo interrumpió y escupió sobre un pañuelo. Largó algunas palabras, como una serpentina cada vez más delgada y gastada. Le habló sobre la eyaculación. Ariel había oído algo, apenas. En cualquier momento la experimentaría, besando a una chica, apretando su cuerpo, bailando un lento, sobre la arena de una playa. La biología y el romanticismo se darían la mano. Ariel eyacularía.

El viejo murió en esos días que separan Navidad de Año Nuevo. La viuda finiquitó el papeleo:

— Nos vamos a la playa. Te va a venir bien.

Ahora, junto al mar, con los pies sobre la arena, Ariel tiene un atardecer que le hace bajar un poco los párpados. En la carpa de enfrente está Stella, una morocha quinceañera. A él se

le pone dura. ¿No faltaría un paisaje de gaviotas alrededor? Camina hasta la carpa y la abraza, su cara queda a la altura de sus tetas, se pone en puntas de pie, y estira el pescuezo para besarla.

—Salí, enano alzado. Andá a jugar con la palita y el balde.

Y él va y agarra el balde, lo llena con agua de mar y vuelve a la carpa: me das un beso o te mojo. Ariel la empapa y sale corriendo. Ella lo persigue con una ojota en la mano. La erección le dificulta el escape. Stella tiene piernas atléticas y lo alcanza en una corta carrera, con una mano lo agarra y con la otra le da unos cuantos ojotazos. Tomá, pendejo pajero.

Él está agitado pero ella no lo suelta. Se sacude, electrocutado, hasta que algo explota en su short, algo así como la tormenta acumulada desde el comienzo de las historias de veranos.

Ahora sí: cae desplomado sobre la arena. Ella ya lo soltó. La erección declina lenta como el día, y se diluye en un pegote líquido, caliente. Ariel sonríe.

O sorriso de Ariel

Já jogado sobre a cama, sob a cruz de bronze, com pouco ar em seu único pulmão, seu pai o achou crescido:

— Seu pinto vai ficar duro.

Ariel tinha completado doze. Era dezembro e o ventilador de pé mexia a cabeça e apenas trasladava a sufocação de um canto para outro. Esteve a ponto de lhe dizer que sim, que já sabia, que vinha ficando duro. Seu pai o interrompeu e cuspiu no lenço. Soltou algumas palavras, como uma serpentina cada vez mais magra e gasta. Falou com ele sobre a ejaculação. Ariel tinha ouvido alguma coisa, só. A qualquer momento a experimentaria, beijando uma menina, apertando seu corpo, dançando música lenta, sobre a areia de uma praia. A biologia e romantismo se dariam as mãos. Ariel ejacularia.

O velho morreu nesses dias que separavam o Natal do Ano Novo. A viúva deu cabo na papelada:

— Vamos para a praia. Vai te fazer bem.

Agora, junto do mar, com os pés sobre a mesa, Ariel tem um entardecer que o faz baixar um pouco as pálpebras. Na barraca da frente está Stella, uma morena de quinze anos. Ele fica com o pau duro. Não está faltando uma paisagem de gaivotas ao redor? Ele anda até a barraca e a abraça, seu rosto está na altura dos peitos dela, ele fica na ponta dos pés e estica o pescoço para beijá-la.

— Sai daqui, pirralho safado. Vai brincar com a pazinha e o balde.

E ele vai e pega o balde, enche de água do mar e volta para a barraca: me dá um beijo ou eu te molho. Ariel dá um banho nela e sai correndo. Ela o persegue com um chinelo na mão. A ereção dificulta a fuga. Stella tem pernas atléticas e o alcança numa curta corrida, com uma mão o agarra e com a outra lhe dá umas chineladas. Toma, seu fedelho punheteiro.

Ele está agitado, mas ela não o solta. Ele se sacode, eletrocutado, até que algo explode no seu short, algo como a tempestade acumulada desde o início das histórias de verões.

Agora, sim: ele desaba sobre a areia. Ela já o soltou. A ereção declina, lenta como o dia, e se dissolve num grude líquido, quente. Ariel sorri.

Traducción de Paloma Vidal

Inédito

Gustavo Gauna (Buenos Aires, 1980) es escritor, abogado y docente universitario. Autor de cuentos, y de la novela *Todo el cansancio del mundo*, que se publicará en el transcurso de 2015. En este momento trabaja en la continuación de dicha novela, cuyo título es *Venenos propios*.

Paula Jiménez España

Costa Marsupial (*Paisaje alrededor*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2014)

¿Por qué no puedo escribir algo que
resucite a los muertos?

Patti Smith

Sobre la arena estábamos. Yo pregunté:
¿cómo deja de latir un corazón?
¿cómo es posible? El sonido del mar
convirtió en muecas
vacías mis palabras. ¿Cómo es posible?,
repetí. No dijó nada.
No conocieron alimento, aire

las criaturas perfectas que nunca develó
delante mío. En medio de la noche, silenciosa
las acopió su corazón secreto.
Yo vi al amor, dije después, se iba tapando
como la luna en noches nubladas por la lluvia.

Costa Marsupial

Por que não posso escrever algo que
ressuscite os mortos?

Patti Smith

Sobre a areia estávamos. Eu perguntei:
como deixa de bater um coração?
como é possível? O som do mar
transformou em caretas
vazias minhas palavras. Como é possível?
repeti. Não disse nada.
Não conheceraam alimento, ar
as criaturas perfeitas que nunca desvelou
diante de mim. No meio da noite, silenciosa
seu coração secreto os armazenou.
Eu vi o amor, disse depois, ia se cobrindo
como a lua em noites nubladas pela chuva.

Traducción de Paloma Vidal

Paula Jiménez España (Buenos Aires, 1969) es escritora. En poesía publicó *La mala vida*, *Espacios naturales* y *Paisaje alrededor*, entre otros títulos. En 2008 recibió el primer premio del Fondo Nacional de las Artes en poesía. Fue traducida al inglés. Es colaboradora del suplemento “Soy” y “Las 12”, *Página 12*.

Nurit Kasztelan

Alguma propiedad

para A.F.

¿Por qué todo pasa tan lento? La quietud me genera inercia. Por más elástico que sea, el corazón no es un músculo voluntario. No se puede bailar con el corazón roto, no tiene sentido, y sin sentido las cosas, se vuelven opacas.

De los cuatro elementos, me quedo con el agua. Me moviliza ir al agua, necesito estar cerca de lo mojado. Postergo la caída. Cada movimiento es una decisión. Todo sucede así: cuánto más rápido me muevo, menos me canso. Algo se expande; pero mi pensamiento lo reduce.

Alterno las intensidades.

*

Tu cuerpo no es tuyo. Son las feromonas las que responden al deseo. No confias en tus piernas, se vuelven pesadas. ¿Qué parte de tu cuerpo es la que genera el desequilibrio? Acaparás el oxígeno restante del espacio. Avara, desbocada, te entregás al deseo.

El contacto con la tierra te tranquiliza, un problema de textura, no de forma. Lo húmedo a vos siempre te quedó bien. Un desvío de lo que sucede, que empieza a aparecer cuando tu cuerpo se colma, tus movimientos no tienen corteza. Vas hacia tu voluntad, no en contra. Se acelera el bombeo de oxígeno, la disposición corporal hacia el espasmo. Pero tu pulso es resiliente. Y tu corazón demasiado elástico. Repetís una y otra vez la misma forma, la misma manera de conectar un estado con el otro. Confundís belleza con excitación, posesión con hambre. Tus movimientos dejan de ser residuales, se vuelven sintéticos. Te asusta tu dialéctica. ¿Hasta dónde puede un cuerpo? ¿Hasta dónde un corazón?

Alguma propriedade

para A.F.

Por que tudo passa tão lento? A quietude gera inércia em mim. Por mais elástico que seja, o coração não é um músculo voluntário. Não é possível dançar com o coração quebrado, não faz sentido, e sem sentido as coisas se tornam opacas.

Dos quatro elementos, fico com a água. Ir à água me mobiliza, preciso estar perto do molhado. Postergo a queda. Cada movimento é uma decisão. Tudo acontece assim: quanto mais rápido me mexo, menos me cango. Algo se expande; mas meu pensamento o reduz.

Alterno as intensidades.

*

Teu corpo não é teu. São os feromônios que respondem ao desejo. Você não confia nas tuas pernas, elas se tornam pesadas. Que parte do teu corpo é a que gera o desequilíbrio? Você toma conta do oxigênio restante do espaço. Avara, desbocada, você se entrega ao desejo.

O contato com a terra te tranquiliza, um problema de textura, não de forma. O úmido sempre ficou bem em você. Um desvio do que acontece, que começa a aparecer quando teu corpo se enche, teus movimentos não têm córtex. Você vai na direção da sua vontade, não contra ela. Acelera-se o bombeio de oxigênio, a disposição corporal para o espasmo. Mas teu pulso é resiliente. E teu coração é plástico demais. Você repete uma e outra vez a mesma forma, a mesma maneira de conectar um estado com o outro. Você confunde beleza com excitação, possessão com fome. Teus movimentos deixam de ser residuais, tornam-se sintéticos. Tua dialética te assusta. Até onde pode um corpo? Até onde pode um coração?

Traducción de Paloma Vidal

Inédito

Nurit Kasztelan (Buenos Aires, 1982). Publicó *Movimientos Incorpóreos* (Huesos de Jibia, 2007), *Teoremas* (La propia Cartonera, Montevideo, 2010) y *Lógica de los accidentes* (Vox, 2013 y Liliputienses, España, 2014). Formó parte de la antología de dramaturgia *Perfecta Anarquía volumen I* (2011), compilada por Andrea Garrote, con una pieza que luego dirigió. Coordinó el ciclo de lecturas de poesía *La manzana en el gusano* y

fue coeditora de la revista virtual *No-retornable*. Actualmente codirige la editorial de ensayo *Excusiones* y tiene una librería en su casa www.libreriamicasa.com.ar.

Andrea Min

“Boyitas” (fragmento) (de *Los dorados de La Florida*, inédito)

Había tanta gente en el agua, que íbamos a pasar desapercibidos (...) En un momento, el negro se bajó la sunga. El agua golpeando en los costados, otros putos que jugueteaban en los alrededores, el sol explotando arriba, los castillitos de arena, los cuerpos, miles, al sol, quemándose. Todo eso era como el contrapunto de lo que bajaba por mi espalda, cada vez más, hasta que de un empujón, me subió a sus caderas y trabé las piernas en las suyas y entonces sentí cómo el Paraná se metía por el hoyo de su culo y pasaba por su pija, dentro del mío, hasta cortarme, cada vez más, la voz, con un jadeo, una interrupción, todo eso, junto. El Paraná rozaba, ahí, el placer. Podía imaginar que desde allá, los otros veían apenas una contorsión, un nado sincronizado arrastrado por el sube-baja de la corriente y eso me tranquilizaba. Aunque también, el hecho de que algunos pudieran darse cuenta de la cogida magnífica de ese flor de negro, me llevaba a pequeños clímax de intensidad en el culo, por el que entraba y salía, con fuerza, intempestiva y ardida, su pija y en ella el Paraná que me dejó latiendo en su fluidez. (...) (Al final) Sentí el río escapar por la punta del glande como una ráfaga y cuando miré, pensé que se había secado, que había quedado un paisaje hueco en los alrededores de nuestros cuerpos, a través de los cuales nos entraba y salía el río como si fuéramos una fuente adherida al fondo barroso que se había descubierto como una playa inmensa, casi sin agua.

“Boinhas”

Tinha tanta gente na água que íamos passar desapercebidos (...) Em certo momento, o nego abaixou a sunga. A água batendo dos lados, outros veados que brincavam ali próximo, o sol explodindo encima, os castelos de areia, os corpos, milhares, ao sol, torrando. Tudo isso era como o contraponto do que descia por minhas costas cada vez mais, até que com um empurrão me colocou no seu quadril e eu travei minhas pernas nas dele e então senti como o Paraná entrava pelo buraco de seu cu e passava por sua pica, dentro do meu, até me

cortar, cada vez mais, a voz, ofegante, uma interrupção, tudo isso, junto. O Paraná roçava, ai, o prazer. Podia imaginar que dai, os outros viam apenas uma contorção, um nado sincronizado, arrastado pelo sobe e desce da corrente e isso me tranquilizava. Ainda que também, o fato de que alguns pudessem notar a trepada magnífica desse nego impressionante, me levava a pequenos clímax de intensidade no cu, em que entrava e saía, com força intempestiva e ardida, sua pica e nela o Paraná que me deixou latejando em sua fluidez. (...) (No final) senti o rio escapar pela ponta do glande como uma rajada e, quando olhei, pensei que tivesse se secado, que tivesse ficado uma paisagem oca em volta de nossos corpos, através dos quais entrava e saía o rio como se fossemos uma fonte aderida ao fundo lamacento que tinha se descoberto como uma praia imensa, quase sem água.

Traducción de Diana Klinger

Andrea Min (Córdoba, 1981). Actualmente vive en Rosario. Publicó diversos libros de poesía y narrativa, entre los que se destacan: *Me dueLEN las várICES* (Eterna Carencia, 2013), *Soy lo más* (Alfaguada-Carlín, 2012), y *Los chicos me caben* (De Parado, 2014). Recientemente, con el pseudónimo Algún Molina, publicó *Wachibook* (Baltasara Editora, 2014).

Ana Porrúa

El chenque (Dársena 3. Colección El pez de Plata, 2007)

(3)

la combinatoria exacta del eco:
el sonido cae como lanza o piedra en el agua.
desde el chenque hacia el mar, traza una línea de plenos y
medios tonos. cortes: hendiduras lábiles o muescas por
abandono del territorio propio. fuera del corral y la manada,
será otra la modulación de la voz. nunca hace fondo, sólo va
sumando cualidades de aquello que toca o la toca. así, cierta
tensión del aire cerrado, compacto; cierto tenor grave del

viento que le lima los agudos. en segundos, vuelve y es otra.

(8)

de noche: única lámina sobre la arena. se sabe. arrima lo muerto, lo liviano, lo que pesa. enormes caracoles. algas de pátinas brillantes o carne violácea. compone su azar. abandona para que lo veamos. allá una centolla muerta. un rosado, un carmín sobre lo oscuro. no es alhaja, no. no es instante detenido.

(13)

tumbados en la arena plana y fría. ni carro, ni perros, ni monstruo. apenas ven las tres marías. y ese rombo perfecto que señala hacia abajo.

O chenque

(3)

a combinatória exata do eco:
o som cai como lança ou pedra na água.
do chenque até o mar, desenha uma linha de plenos e
meios tons. cortes: fissuras lábeis ou encaixes por
abandono do território próprio. láfora o curral e a manada,
será outra a modulação da voz. nunca faz fundo, apenas vai
somando qualidades daquilo que toca ou a toca. assim, certa
tensão do ar fechado, compacto; certo teor grave do
vento que lima os agudos. em segundos, volta e é outra.

(8)

de noite: única lámina sobre a areia. sabe-se. aproxima o morto, o leve, o que pesa. enormes caracóis. algas de pátinas brilhantes ou carne violácea. compõe seu acaso. abandona para que olhemos para ele. lá uma santola morta. um rosado, um carmim sobre o escuro. não é jóia, não. não é o instante detido.

(13)

deitados na areia plana e fria. nem carro, nem cachorro, nem monstro. Apenas vêem as três marias. e esse losango perfeito que aponta para baixo.

Traducción de Luciana Di Leone

Ana Porrúa (Comodoro Rivadavia, 1962). Es Doctora en Letras (UBA), docente en la UNMdP e Investigadora Independiente de CONICET. Ha publicado tres antologías de poesía: *Traficando palabras* (Buenos Aires, El Quirquincho, 1989), 'Alicia en el país de las pesadillas' y otros poemas (Buenos Aires, El Quirquincho, 1992) y *Animaciones suspendidas*, compilación de poemas de Arturo Carrera (Venezuela, El otro el mismo, 2006). Es autora también de los libros de poemas *Con trapos en la boca* (1992), *hormigas y samuráis* (2001) y *el chenque* (2005); y de los ensayos *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2001) y *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía* (Buenos Aires, Entropía, 2011). Sus trabajos de los últimos años han abordado corpus de revistas o antologías de poesía latinoamericana, rodeando las nociones de archivo, biblioteca y colección artística o cultural; la cuestión de la puesta en voz de poemas o tradiciones, y la imagen, su inscripción en la poesía argentina reciente, en tanto historia posible de la imaginación. Actualmente es editora de la revista cultural BazarAmericano.

Tálata Rodríguez

Cochicó

Hoy la ropa derramada sobre el piso, sus ribetes naranjas y dorados,
me recuerdan la casa de viento. Aquella vez,
sopló tan fuerte que parecía que tenía convulsiones y estábamos afuera.
Dormíamos en camas separadas, contando historias de aparecidos y luciérnagas. En la costanera,
las velas de unas tablas de windsurf remontando un oleaje suave
agitaban las nubes bajas de la mañana temprana.
Ese día, corté las flores de mi vestido con alambre de púas,

pétalos de sangre púrpura resbalaban sobre mis piernas cuando me acariciaste por primera vez.

Desde el interior de la garita donde los pejereyes se crían,
una voz nos convidaba algún tipo de néctar
mientras las hembras desovadas bailaban música frenética en el tanque canadiense.
Salimos a sembrar alevines en el lago, eran promesas serpenteando en un balde:
el bote meciéndose sobre remolinos nacarados, nuestros tobillos hundidos en el fango,
pececitos de seda brotando de mis manos. Electricidad.

Al atardecer, me enseñaste a manejar un auto,
derecho y en círculos alrededor de las lagunas encadenadas,
infladas por la sudestada, con sus bordes llenos de trucos y tréboles.
No supe frenar y me besaste - en ese momento, se desató la tormenta:
el viento trajo del oeste una anguila negra,
extendida sobre un fragmento del cielo, devoró las estrellas, la luna,
y la tierra toda polvo acudió para sumergirse en nuestro abrazo.

Rayos disparados en direcciones opuestas iluminaron aquellos besos.
Corrían los niños cargados de juguetes y tablas de telgopor
más rápido que sus padres para guarecerse bajo los techos del balneario,
reían de miedo, dejaban charquitos de pis y lluvia.
¿Eran cardos azules aquellos dragones que lastimaban el aire?
El mundo se detuvo y solo quedó el croar voraz de unas ranas
arrastradas por el vendaval, trescientos kilómetros escupiendo a la ruta.
En la ventanilla empañada, nuestros nombres derritiéndose.

Cochicó

Hoje a roupa derramada pelo chão, bainhas laranja e douradas,
flores de lótus, me lembram da casa de vento. Aquela vez,
soprou tão forte que parecia que tinha convulsões e estávamos fora.
Dormíamos em camas separadas, contando histórias de aparições e vagalumes. Na orla da
lagoa,
as velas de umas pranchas de windsurfe remontando umas ondas suaves
agitavam as nuvens baixas da alvorada.
Aquele dia, cortei as flores do meu vestido com arame farpado,
pétalas de sangue púrpura resvalavam sobre minhas pernas quando você me acariciu pela
primeira vez.

De dentro da guarita onde os peixes-rei se criam,
uma voz nos oferecia algum tipo de néctar
enquanto as fêmeas desovadas dançavam música frenética no tanque australiano.
Saimos para semear alevinos no lago, eram promessas serpenteando num balde:
o bote balouçando sobre remoinhos nacarados, nossos tornozelos afundados na lama,
peixinhos de seda brotando das minhas maos. Eletricidade.
No pôr do sol, você me ensinou a dirigir um carro,
direto e em círculos ao redor das lagoas encadeadas,
inchadas pelo vendaval do sudeste, com suas margens cheias de truques e trevos.
Não soube frear e você me beijou - naquele momento, se desencadeou a tormenta:
o vento trouxe do leste uma enguia preta,
estendida sobre um fragmento do céu devorou as estrelas, a lua,
e a terra toda poeira acudiu para mergulhar no nosso abraço,
raios disparados em direções opostas iluminaram aqueles beijos.
Corriam as crianças carregadas de brinquedos e pranchas de isopor
mais rápido do que seus pais para se proteger debaixo dos tetos do balneário,
riam de medo, deixando poças de xixi e chuva.
Eram cardos azuis aqueles dragões que machucavam o ar?
O mundo se deteve e só ficou o coaxar de umas rãs
arrastadas pelo vendaval, trezentos quilômetros cuspindo na estrada.
No vidro embaçado, nossos nomes derretendo.

Traducción de Gonzalo Entenza

Inédito

Tálata Rodríguez (Buenos Aires, 1978). En 1986 publicó *Los pájaros de la montaña soñadora*, un libro de poesías y dibujos. Desde 1999 se dedica al activismo cultural en Buenos Aires, ciudad en la que habita desde 1989. Produjo incontables eventos de música, literatura, artes visuales y gastronomía, ocupando los roles de productora, cocinera, escritora, cajera, indistintamente. En 2013 editó el poemario crossmedia PRIMERA LÍNEA DE FUEGO que vincula textos impresos con videoclips poéticos. Actualmente, se dedica a la difusión de poesía oral, a la performance literaria, y a la generación de contenidos audiovisuales, reunidos y popularizados a través de su canal de youtube: <https://www.youtube.com/user/talatax>

Samanta Schweblin

El hombre sirena (fragmento) (de *Pájaros en la boca*, Buenos Aires, Emecé, 2009)

Estoy sentada en el bar del puerto, esperando a Daniel, cuando veo al hombre sirena mirarme desde el muelle. Está sobre la primera columna del hormigón, donde el agua todavía no llega a la playa, a unos cincuenta metros. Tardo en reconocerlo, en entender qué es exactamente, tan hombre de la cintura para abajo. Mira hacia un lado, después tranquilamente hacia el otro, y al fin vuelve a mirar hacia acá (...) No tengo un plan para el hombre sirena, simplemente dejo el bar y camino en su dirección. Contra la idea que se tiene de las sirenas, hermosas y bronceadas, éste no sólo es del otro sexo sino que es bastante pálido. Pero macizo, musculoso. Cuando me ve se cruza de brazos –las manos bajo las axilas, los pulgares hacia arriba-, y sonríe. Me parece un gesto demasiado canchero para un hombre sirena y me arrepiento de estar caminando hacia él con tanta seguridad, con tantas ganas de hablarle, y me siento estúpida. Pero ya es tarde para volver. (...) -¿Qué hace una morocha tan sola, en el muelle? (...) Tiene la piel lisa, ni un solo pelo en todo el cuerpo, y llena de pequeñas aureolas de polvillo blanco, apenas visibles, quizás formadas por la sal del mar. Ve que lo miro y se las sacude un poco de los brazos. Tiene los abdominales marcados, nunca vi una panza así. (...) Le doy un beso y siento el frío de su boca despertar cada célula de mi cuerpo, como una bebida bien helada en pleno verano. No es sólo una sensación, es una experiencia reveladora, porque siento que ya nada puede ser igual. Aunque no puedo decirle que lo amo: no todavía, debe pasar más tiempo, debemos hacer las cosas paso a paso. Primero él al cine, después yo al fondo del mar. Pero ya tomé una decisión, irrevocable, ya nada me separará de él. Yo, que toda la vida creí que se vive por un único amor, encontré al mío en el muelle, junto al mar, y me toma ahora francamente de la mano, y me mira con sus ojos transparentes, y me dice:

-No sufras más, morocha, ya nadie va a hacerte daño.

Una bocina suena a lo lejos, desde la calle. La identifico enseguida: es el auto de Daniel.

-Ahora vuelvo, digo.

Me abraza, vuelve a besarme (...) Corro hasta el bar. Daniel está hablando con el tano y me ve. Parece aliviarse. (...)

-Voy a quedarme acá- digo-, con el hombre sirena.

Se queda mirándome un momento. Me doy vuelta hacia el mar. Él, hermoso y plateado sobre el muelle, levanta su brazo para saludarnos. Daniel, como si al fin saliera de su estupor, entra al auto y abre la puerta de mi lado. Entonces no sé qué hacer, y cuando no sé

qué hacer, el mundo me parece un lugar terrible para alguien como yo, y me siento muy triste. Por eso pienso: es solo un hombre sirena, es solo un hombre sirena, mientras subo al auto y trato de tranquilizarme. Puede estar ahí otra vez mañana, esperándome.

O homem sereia

Estou sentada no bar do porto, esperando o Daniel, quando vejo o homem sereia olhar para mim do cais. Está sobre a primeira coluna de concreto, onde a água ainda não chega até a praia, a uns cinquenta metros. Demoro a reconhecê-lo, a entender o que é exatamente, tão homem da cintura para baixo. Olha para um lado, depois tranquilamente para o outro e acaba olhando de novo para cá (...) Não tenho um plano para o homem sereia, simplesmente abandono o bar e ando na sua direção. Contra a ideia que se tem das sereias, lindas e bronzeadas, ele não só é de outro sexo, mas é bastante pálido. Mas maciço, musculoso. Quando ele me vê, cruza os braços – as mãos sob as axilas, os polegares para cima – e sorri. Parece-me um gesto metido demais para um homem sereia e me arrependo de estar andando na direção dele com tanta segurança, com vontade de falar com ele, e me sinto estúpida. Mas já é tarde para voltar. (...) – O que faz uma morena tão sozinha, no cais? (...) Ele tem a pele lisa, sem um pelo sequer no corpo, e cheia de pequenas auréolas de pozinho branco, quase invisíveis, formadas talvez pelo sal do mar. Ele vê que estou olhando para ele e as sacode um pouco dos braços. Tem os abdominais marcados, nunca vi uma barriga assim. (...) Dou um beijo nele e sinto o frio de sua boca acordar cada célula do meu corpo, como uma bebida bem gelada em pleno verão. Não é só uma sensação, é uma experiência reveladora, porque sinto que já nada pode ser igual. Embora não possa dizer a ele que o amo: ainda não, mais tempo deve passar, devemos fazer as coisas passo a passo. Primeiro ele ao cinema, depois eu ao fundo do mar. Mas já tomei uma decisão, irrevogável, já nada me separará dele. Eu, que a vida toda acreditei que se vive por um único amor, encontrei o meu no cais, junto do mar, e ele me pega agora francamente pela mão, e olha para mim com seus olhos transparentes, e me diz:

- Não sofra mais, morena, ninguém mais vai te fazer mal.

Uma buzina soa ao longe, da rua. Eu a identifico logo: é o carro do Daniel.

- Já volto, digo.

Ele me abraça, me beija de novo (...) Corro até o bar. Daniel está falando com o italiano e me vê. Parece ficar aliviado. (...)

- Vou ficar aqui – digo-, com o homem sereia.

Ele fica me olhando um momento. Eu me viro na direção do mar. Ele, lindo e prateado sobre o cais, ergue o braço para nos cumprimentar. Daniel, como se por fim saísse de seu estupor, entra no carro e abre a porta do meu lado. Então não sei o que fazer, e quando não sei o que fazer, o mundo parece um lugar terrível para alguém como eu, e me sinto muito triste. Por isso, penso: é só um homem sereia, é só um homem sereia, enquanto subo no carro e tento me tranquilizar. Pode estar aí outra vez amanhã, esperando por mim.

Traducción de Paloma Vidal

Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978). Su primer libro, *El núcleo del disturbio* (2002), obtuvo los premios Haroldo Conti y Fondo Nacional de las Artes. *Pájaros en la boca* es su segundo libro de cuentos y fue distinguido con el premio Casa de las Américas y ha sido traducido a trece idiomas. Fue becada por diferentes instituciones y vivió temporalmente en México, China, Italia y Alemania. Actualmente reside en Berlín. Fue seleccionada por la revista GRANTA como una de las “mejores jóvenes narradorxs en español” y recientemente recibió el premio Juan Rulfo de Francia. En 2014 publicó su primera novela *Distancia de rescate*.

Hernán Vanoli

Pinamar (fragmento) (Buenos Aires, Interzona, 2010)

Bajamos después de Cariló, una playa desierta entre Villa Gesell y Cariló, el lugar perfecto para nadar desnudos, veníamos fumando cannabis desde hacía rato y encontré un lugar que me pareció perfecto, una especie de hoyo de arena perfecta, a unos pocos metros de la orilla, con arena húmeda para jugar una tocata, hermano querido, me hubiese gustado que estuvieras con nosotros. (...) Benny abrió tres cervezas con su cortaplumas y empezamos a tomar mientras yo intentaba darle fuego al otro porro que me pasó Edu, pero no podía, el viento no me dejaba encenderlo así que volví a entrar a la camioneta de papá. (...) El Oso me golpeó la ventana, y a través de la ventanilla dijo convidá, putín, convidá, dijo el Oso, y dame ese cuaderno de mierda que lo quiero leer, dijo, pero le pasé solo el porro, le pasé el porro y agarré la pelota de rugby que estaba en el suelo de la camioneta, delante de la fila de asientos de atrás, salí de la camioneta con la pelota y la pateé al aire, la pelota en el aire, una estrella fugaz en medio del viento. El Oso le pasó el porro a Felipe y nos pusimos a

hacer pases, empezamos a hacer pases mientras nos pasábamos el porro y la cerveza, hasta que se acabaron las botellas, hasta que se acabó también el porro y empezamos a jugar una tocata, tres contra tres, Benja, Edu y yo contra Felipe, el Oso y el Duque con una remera de los Rolling Stones. (...) Empecé a ver con mucho detalle cómo mis amigos contraían sus músculos dorsales y sus cuádriceps, la columna vertebral de mis amigos se tensaba bajo la carne y las remeras a esa altura transpiradas, Benja estaba en cueros y las pecas de sus hombros parecían una colección de huevos morados friéndose al sol, de pronto el sol nos envolvía como la cáscara de una manzana que vuelve a adherirse con el objetivo de machacar al fruto hasta convertirlo en polvo, pero nosotros resistimos, resistimos y el resultado era una transpiración aceitosa mezclada con el protector solar que todos nos habíamos puesto antes de salir, y así jugamos la tocata. De alguna forma éramos conscientes de que podíamos pasarse por encima a cualquiera. Los seis agitados y llenos de transpiración en las cejas, y entonces caí al piso, sin que nadie me tacleara caí sobre la arena, en el medio de la tocata me tiré al piso y empecé a reírme, empecé a mover las piernas y a reírme, a pegarle patadas al aire. No me importaba morir porque sabía que ya estaba muerto, que ya estábamos todos muertos, y eso, hermano mío, me producía una incommensurable felicidad. (...) Mis amigos se me tiraron encima y empezamos a girar, todo empezó a girar y a la montonera de cuerpos llegó el Duque lengua pegajosa, llegó Edu trueno del horizonte, y después el Oso quedó abajo y lo aplastamos, volvimos a aplastarlo y esta vez me tocó encima de todos, encima de Felipe que me mordió el brazo sin producir dolor, sus dientes en mi carne de plastilina y el dolor que no llegaba, un dolor que se extendía hacia el horizonte de médanos y no llegaba a doler, dolor sin dolor, hermano querido, era eso, ser el brazo y los dientes que lo muerden, simplemente eso, nada más.

Pinamar

Descemos depois de Cariló, numa praia deserta entre Villa Gesell e Cariló, o lugar perfeito para nadar nus, vínhamos fumando maconha fazia tempo e encontrei um lugar que me pareceu perfeito, uma espécie de poço de areia perfeito, a uns poucos metros da beira da água, com areia úmida para jogar uma partida de rúgbi, irmão querido, eu teria gostado que você estivesse com a gente (...) Benny abriu três cervejas com seu canivete e começamos a beber enquanto eu tentava acender o outro baseado que Edu me passou, mas não conseguia, o vento não me deixava, então entrei de novo na camionete do papai. (...) O Urso bateu na janela, e através da janela disse, convida aí, seu puto, e me dá essa merda desse caderno que eu quero ler, disse, mas eu passei só o baseado, passei o baseado e peguei a bola de rúgbi que estava no chão da camionete, na frente dos bancos de trás, saí da camionete com a bola

e chutei para o ar, a bola no ar, uma estrela fugaz no meio do vento. O Urso passou o baseado para o Felipe e começamos a fazer passes, enquanto passávamos o baseado e a cerveja, até que as garrafas acabaram, até que o baseado acabou também e começamos a jogar, três contra três, Benja, Edu e eu contra Felipe, o Urso e o Duque, com uma camiseta dos Rolling Stones. (...) Comecei a ver com muito detalhe como meus amigos contraíam seus músculos dorsais e seus quadríceps, a coluna vertebral dos meus amigos se tensionava sob a carne e sob as camisetas a essa altura suadas, Benja estava sem camiseta e as sardas dos seus ombros pareciam uma coleção de ovos roxos fritando ao sol, de repente o sol nos envolvia como a casca de uma maçã que se adere de novo com o objetivo de triturar o fruto até transformá-lo em pó, mas nós resistimos e o resultado era um suor oleoso misturado com o protetor solar que todos tínhamos colocado antes de sair, e assim jogamos. De alguma forma éramos conscientes de que podíamos passar por cima de qualquer um. Os seis agitados e cheios de suor nas sobrancelhas, e então caí no chão, sem que ninguém me tacasse caí sobre a areia, no meio do jogo me joguei no chão e comecei a rir, comecei a mexer as pernas e a rir, a chutar o ar. Não me importava morrer, porque sabia que já estava morto, já estávamos todos mortos, e isso, meu irmão, me produzia uma incomensurável felicidade. (...) Meus amigos se jogaram em cima de mim e começamos a girar, tudo começou a girar e à monteira de corpos chegou o Duque língua pegajosa, chegou Edu trovão do horizonte, e depois o Urso ficou embaixo e o amassamos, amassamos de novo e desta vez eu fiquei em cima de todos, em cima do Felipe que mordeu meu braço sem produzir dor, seus dentes na minha carne de massinha e a dor que não chegava, uma dor que se estendia para o horizonte de dunas e não chegava a doer, dor sem dor, irmão querido, era isso, ser o braço e os dentes que mordem, simplesmente isso, nada além.

Traducción de Paloma Vidal

Hernán Vanoli (Buenos Aires, 1980). Publicó el volumen de relatos *Varadero y Habana Maravillosa*, la nouvelle *Las Mellizas del Bardo* y la novela *Pinamar*. Participó en diversas antologías de relatos, tanto argentinas como en el exterior. Es uno de los editores de la Revista *Crisis* y del sello *Momofuku Libros*. Este año publicará la novela *Cataratas*.

Adam Wolniewicz

Los nudistas viejos

Pálido en mi vergüenza, los contemplo:
los viejos, los patrones de la playa.
Animales sagrados, se pasean
en grupo por la arena, discutiendo
algún tema trivial, como si el mundo
no fuera de los otros. Salpicados
de plata y sal los vientres de los hombres,
como tambores de un metal oscuro;
columpiando sus pechos las mujeres
como tubérculos enormes: visten
sus cuerpos como quien encuentra ropa
sin estrenar en el placard y, luego
de arrancar la etiqueta, se la pone.
Como menhires bajo un sol que aturde,
parecieran estar diciendo: Somos
polvo y sombra, aunque sombra que camina
hacia la luz y polvo que fecunda
una semilla, al tiempo que se funden
en el abrazo amniótico del mar.

Traducción de Ezequiel Zaidenwerg

Os nudistas velhos

Pálido na minha vergonha, eu os contemplo:
os velhos, os patrões da praia.
Animais sagrados, passeiam
em grupo pela areia, discutindo
algum assunto trivial, como se o mundo
não fosse dos outros. Salpicados
de prata e sal os ventres dos homens,
como tambores de um metal escuro;
balançando seus peitos as mulheres
como tubérculos enormes: vestem
seus corpos como quem encontra roupa
sem estrear no armário e, depois

de arrancar a etiqueta, a veste.
Como menhires sob um sol que aturde,
é como se dissessem: Somos
pó e sombra, mas sombra que anda
para a luz e pó que fecunda
uma semente, a um só tempo fundidos
no abraço amniótico do mar.

Traducción de Paloma Vidal

<http://www.zaidenwerg.com/los-nudistas-viejos-adam-wolniewicz/>

Adam Wolniewicz (Burlington, Vermont, 1981)/ **Ezequiel Zaidenwerg**, (Buenos Aires, 1981). Publicó *Doxa* (Vox, 2007) y *La lírica está muerta* (Vox, 2011). Desde 2005, administra el sitio www.zaidenwerg.com, dedicado a la traducción de poesía. En 2014, preparó para la UNAM de México la muestra *Penúltimos: 33 poetas argentinos (1965-1985)*. Vive en Brooklyn y es doctorando por New York University.

Alan Pauls

La vida descalzo (fragmento) (Sudamericana, Buenos Aires, 2006)

Le pregunto por la playa a una periodista brasileña que conozco. Me contesta: “Las que más me gustan son las playas ‘tristes’ de países fríos. Sitios como la Foz do Porto, en Portugal, donde viejitos caminan abrigados con ropa gris, o Brighton, Inglaterra, donde llueve y no hay arena sino piedras. Son tan lindas”. ¿Cómo no lo adiviné? Para los hijos del sol, del *samba* y del sexo, la playa eufórica y el verano sólo pueden ser meros énfasis, redundancias. De haberme visto desembarcar en Río de Janeiro en julio de 1970, muy orgulloso de mi condición de debutante múltiple –primera vez que experimentaba en carne propia esa paradoja llamada *vacaciones de invierno*, por primera vez que viajaba en avión, primera vez que salía del país, primera vez que cotejaba la Villa Gesell de Carlos Barocela con la playa internacional de Vinicius de Moraes-, probablemente mi amiga habría reconocido en mí, en el bagaje inconfundiblemente argentino con el que pisé con mi hermano y mi padre la arena de Copacabana –el blanco lunar de mi piel, mi falta absoluta

de ritmo, el efecto de inhibición que me producía estar acorralado por una lengua extranjera, mi miedo enfermizo a los rateros, tema de conversación casi exclusivo, por esos años, en las agencias de viajes porteñas-, todas las taras virtuosas que años más tarde añoraría de las playas del hemisferio norte. Recuerdo la decepción que me produjo la arena, tan blanca como me la habían descrito pero mucho más espesa que la harina, como yo, quién sabe por qué, siempre me la había imaginado, y el estupor de estafado con que comprobé ese primera día, apenas diez o veinte minutos después de dejar las valijas en los cuartos del hotel Gloria, para mí, en ese momento, sin duda el más fastuoso que jamás se hubiera construido sobre la tierra, hasta qué punto la playa, un terreno que los argentinos, según mi experiencia gesellina del fútbol utilizando sus zonas más lisas y húmedas, era en sus partes más blandas e irregulares la cuna, la superficie madre en la que los brasileños aprendían la destreza diabólica que luego desplegaban en el césped de las canchas. (Dos o tres partidos organizados de la nada por mi padre contra un rejunte de adolescentes locales –uno de los cuales, Luizinho, se convertiría con el correr de los días en uno más de la familia- pusieron negro sobre blanco, como quien dice, las diferencias: ellos jugaban, nosotros nos cansábamos; ellos jugaban, nosotros tosíamos; ellos jugaban, nosotros tratábamos de esquivar las troneras que parecían abrirse a cada paso en la arena, por donde se extraviaban nuestros pases y nuestras piernas; ellos jugaban, nosotros nos recriminábamos.) Pero además del asombro maravillado que me producía estar en la playa y bañarme en el mar en pleno invierno, con casi treinta grados de temperatura, algo que me parecía una de esas incongruencias planetarias que sólo ocurren en las películas de ciencia ficción y anuncian, por lo general, algún desperfecto particularmente catastrófico, lo que más recuerdo son dos cosas, dos fases de un curioso *vía crucis* personal: la vergüenza que me daba mi piel, tan blanca, tan sensible, tan débil, a tal punto que desde entonces nunca pude dejar de asociarla con nombres como Nivea, Coppertone, SapolánFerrini, Caladryl, para mí, en aquel tiempo, menos comerciales que médicos o científicos, en esa playa poblada de negros; y el desconcierto y la incomodidad, teñidos de una pizca de exaltación, que me asaltaban cada vez que una mujer negra, por lo general una madre o una abuela acompañadas de sus hijos y nietos, interceptaba nuestras caminatas y sin decir nada, con una reverencia atemorizada, extendía una mano y, como si quisiera probarse que lo sagrado es material o disipar un espejismo demasiado inverosímil, me tocaba el pelo.

A vida descalço

Pergunto da praia a uma jornalista brasileira que conheço. Ela me responde: “As que mais me agradam são as praias ‘tristes’ de países frios. Lugares como Foz do Porto, em

Portugal, onde os velhinhos caminham abrigados em roupas cinzas, ou Brighton, Inglaterra, onde chove e não há areia, mas pedras. São tão lindas”. Como não adivinhei? Para os filhos do sol, do samba e do sexo, a praia eufórica e o verão só podem ser meras ênfases, redundâncias. Se tivesse me visto desembarcar no Rio de Janeiro em julho de 1970, muito orgulhoso de minha condição de debutante múltiplo –primeira vez que experimentava na própria carne esse paradoxo chamado *férias de inverno*; primeira vez que cotejava a Villa Gesell de Carlos Barocela com a praia internacional de Vinícius de Moraes-, provavelmente minha amiga teria reconhecido em mim, na bagagem inconfundivelmente argentina com que pisei com meu irmão e meu pai na areia de Copacaba –o branco de minha pele e minha absoluta falta de ritmo, o efeito de inibição que me causava estar encurralado por uma língua estrangeira, meu medo doentio dos ladrões, tema de conversa quase exclusivo, naqueles anos, nas agências de viagem portenhelas-, todos os defeitos virtuosos dos quais anos mais tarde sentiria falta nas praias do hemisfério norte. Lembro-me da decepção que me causou a areia, tão branca como a que me haviam descrito, mas muito mais espessa que a farinha, como eu, sabe-se lá por que, sempre a imaginara, e o estupor de enganado com que comprovei naquele primeiro dia, apenas dez ou vinte minutos depois de deixar as malas nos quartos do hotel Glória, para mim, naquele momento, sem dúvida o mais luxuoso que jamais fora construído sobre a terra, a que ponto a praia, um terreno que os argentinos, segundo minha experiência gesellina, só concordavam em utilizar para a prática do futebol utilizando suas zonas mais lisas e úmidas, era em SUS partes mais moles e irregulares o berço, a superfície-mãe na qual os brasileiros aprendiam a destreza diabólica que depois desfraldavam no gramado dos campos. (Duas ou três partidas organizadas do nada por meu pai contra uma junta de adolescentes locais – um dos quais, Luizinho, com o passar dos dias se transformaria em mais um membro da família – puseram o preto no branco, como se diz, das diferenças: eles jogavam, nós nos cansávamos; eles jogavam, nós tossíamos; eles jogavam, nós tentávamos nos esquivar das fresas que pareciam se abrir a cada passo na areia, por onde se perdiam nossos passes e nossas pernas; eles jogavam, nós nos recriminávamos.) Mas além do espanto maravilhoso que me causava estar na praia e tomar banho de mar em pleno inverno, com uma temperatura de quase trinta graus, algo que me parecia uma dessas incongruências planetárias que só acontecem nos filmes de ficção científica e anunciam, em geral, algum desastre particularmente catastrófico, lembro-me mais de duas coisas, duas fases de uma curiosa *via crucis* pessoal: a vergonha que tinha de minha pele, tão branca, tão sensível, tão frágil, tanto que desde então nunca pude deixar de associá-la a nomes como Nieva, Coppertone, Sapolán Ferrini, Caladryl, para mim, naquela época, menos comerciais do que médicos e científicos, naquela praia povoadas de negros; e o desconcerto e o desconforto, nuançados com uma

pitada de exaltação, que me assaltavam cada vez que uma mulher negra, geralmente uma mãe ou uma avó acompanhadas por seus filhos e netos, interceptava nossas caminhadas e sem dizer nada, com uma reverência atemorizada, estendia a mão e, como se quisesse provar a si mesma que o sagrado é material ou dissipar uma miragem inverossímil demais, tocava meus cabelos.

Traducción de Josely Vianna Baptista

Alan Pauls (Buenos Aires, 1959) escritor, periodista, guionista y crítico de cine. Licenciado en Letras, fue profesor de Teoría Literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y fundador de la revista *Lecturas Críticas*. Fue jefe de redacción de la revista *Página/30* y subeditor de *Radar*, suplemento dominical de *Página/12*, con el que sigue colaborando periódicamente. En la actualidad escribe columnas de tema cultural para el diario brasileño *Folha de São Paulo* y presenta el ciclo de cine independiente *Primer Plano* en la señal de cable I-Sat. Entre sus obras se destacan los ensayos *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth* (1988), *La infancia de la risa* (sobre Lino Palacio) (1994), *Cómo se escribe un diario íntimo* (1998), *El factor Borges* (2000) y *La vida descalzo* (2006). Ha publicado las novelas: *El pudor del pornógrafo* (1985), *El coloquio* (1989), *Wasabi* (1994, reeditada en 2005), *El pasado* (2003, Premio Herralde de Novela), *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* (2013). Sus libros han sido traducidos a diversas lenguas.