

Las reflexiones que a partir de esas experiencias anotó en su *Quaderno della fantasia* fueron la base de lo que treinta años más tarde sería la *Gramática de la fantasía: introducción al arte de inventar historias*, el ensayo en el que exploró las leyes de la invención, para ponerlas a disposición de padres, bibliotecarios y maestros. “Aunque el romanticismo lo haya rodeado de misterio [...] el proceso creativo es inherente a la naturaleza humana, y está al alcance de todos”,¹¹ dijo quien confiaba en el poder de liberación que puede alcanzar la palabra.

Hijo de una obrera y un artesano panadero, huérfano de padre desde muy niño, maestro de niños alemanes que huían del nazismo, la vida de Rodari está debajo de su trabajo como pedagogo, extendiendo aquella frase de Agustín Fernández Paz que mencionaba al comienzo a cada maestro sobre la tierra consciente de su hacer. Finalmente es eso, la vida a conciencia, lo que unifica al escritor y al docente que, al recibir el Premio Andersen, dijo que “la fantasía sirve para explorar la realidad y para explorar el lenguaje [...] para ver qué resulta cuando se oponen las palabras entre sí”.¹² Por ese camino, nuestro escritor imaginó niños que pudieran explorar la palabra para abrirse al mundo, leerlo, narrarlo y modificarlo; incitó al desacomodo, a percibir lo personal y lo diferente, a luchar contra la domesticación aceptando el sinsentido, consciente de que bajo ese sinsentido aparecerían sentidos nuevos e inesperados.

“Que todos signifique todos” es el lema de este congreso que busca reflexionar en torno al lugar de la lectura en la construcción de una cultura incluyente, la creación desde la diversidad y la diferencia, los modelos, las estrategias y las prácticas de inclusión, así como los mecanismos de exclu-

sión en la promoción de la lectura. Por esta razón decidí compartir este repaso por tres figuras de la literatura para niños que llegaron a mí en distintos momentos y que desde sus distintos lugares me han hecho situar mi trabajo en la oposición: atracción/rechazo, inclusión/exclusión. Pero ¿qué significa *todos* en lo que a la literatura se refiere, cuando la literatura implica siempre una mirada singular sobre un asunto también singular? Pues creo que es justamente ahí, en la intensa mirada a lo singular donde puede nacer la metáfora de un todo que vaya más allá de lo que estamos dispuestos a ver. El debate social, los pobres, los que discriminan y los que son discriminados, los que no tienen memoria, la violencia familiar y social, las guerras y las dictaduras de todas partes y tantos otros asuntos son temas de la literatura, con la condición de que haya en su tratamiento una intensa mirada singular sobre una circunstancia y una subjetividad también singulares, porque la literatura, para *ser útil* (para usar una palabra que va contra su esencia), debe conservarse *inútil*: debe preservar como un tesoro su disfuncionalidad.

Desde que existe, desde el comienzo de los tiempos, la literatura mira en lo humano singular, en la lucha de un ser humano entre lo que es y lo que quiere o puede ser. Ella busca una verdad que ni empieza ni termina en las palabras. Para lograr que esa verdad no sea sólo de palabras, lucha contra lo oficial de una lengua y de una sociedad. Lucha contra la homogeneización de los discursos, nos invita a ser personas que piensan y sienten de una manera propia. En fin, aquello que Rodari un día nos enseñó: entrenarnos en el vicio de fabular para viajar hacia el corazón del hombre.

¹¹ Gianni Rodari, *Gramática de la fantasía: introducción al arte de inventar historias*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2006.

¹² *Ibid.*

Literatura y memoria

LITERATURA Y MEMORIA

Los griegos hacían suceder sus tragedias en la puerta del palacio, ese umbral donde lo privado se vuelve público, porque desde ahí se puede escuchar el grito de la que habita la casa y oír al mensajero que llega desde tierras extranjeras con la mala nueva. Lo privado en lo público: un filón muy pertinente a la escritura. Me interesa mirar en las vidas comunes, en lo que hay en ellas de pequeño y de íntimo, para comprender los comportamientos de una sociedad.

Ya se sabe: quien mira una casa, ve un mundo, el mundo en el que esa casa ha sido plantada. La confluencia entre una casa y el mundo, entre lo íntimo y lo público, permite ver —como en la escena/umbral que crearon los griegos— de qué modo las decisiones, acciones y omisiones políticas, económicas y sociales intervienen en nuestras vidas y las determinan. Comprender cómo el liberalismo, la globalización, la dictadura o la guerra van a doler en insospechados rincones de nuestros mundos personales, en nuestra sexualidad, en nuestra condición de padres, o de hijos... Escribimos en un intento por comprender también eso, o tal vez con el deseo de ser comprendidos.

Podríamos decir entonces que las ficciones que una sociedad construye se alimentan de “lo real”, sea esto lo que fuere. Pero ¿testimonia la literatura? Y si lo hace, ¿por qué medios y

de qué modo? En los juicios contra los represores de la última dictadura que se desarrollan actualmente en mi país —atravesando las formas de lenguaje de la justicia, la crónica periodística o el informe técnico— podemos escuchar las palabras de los sobrevivientes, testigos que treinta años después de los sucesos regresan para dar cuenta de lo que han visto y de lo que les hicieron. Escucho en los tribunales de Córdoba, aquí en Argentina, el relato de una mujer que vive ahora en un país extranjero, una enfermera del dolor, testimonio preciso, de emotividad contenida, que se extiende sin avanzar un paso más allá de lo visto, o atisbado o escuchado. Durante horas la voz de la mujer sólo se quiebra cuando habla del muñeco de pan que una compañera asesinada hizo para su hija, o para decir que durante aquella noche, en el patio de la cárcel, un hombre estaqueado pronunciaba sin cesar su nombre, o para contar que más tarde, desde su celda, ella saltó sobre sí misma y alcanzó a ver la sangre del hombre que ya había muerto. Se oye en la sala el testimonio, todos lo oímos, la precisión de los detalles donde anclan el dolor y la memoria, la conmoción que produce ya no lo sucedido de un modo general (la intelección abstracta de los hechos), sino la minucia que recupera en toda su potencia, en carne viva, la escena. Me pregunto qué podría agregar a esto la literatura, qué herramientas tiene la ficción para narrar hechos tan difíciles de asimilar, de tan alto voltaje emotivo, si para el relato del horror y para la intensidad del dolor la palabra del sobreviviente no puede ser superada. La literatura “de memoria”, como toda la literatura, necesita construir con las palabras un plus de sentido, una distorsión o un corrimiento de lo conocido o de lo sucedido, una incomodidad radicalizada, que nos saque de toda certeza. Necesita instalar una fisura que nos permita ir más allá de nuestras intenciones —incluso más allá de nuestras buenas intenciones—, en busca de zonas de nosotros y, por tanto,

también de otros, los posibles lectores que todavía desconocemos. ¿Existe un más allá del testimonio que le dé a la ficción una razón de ser? Y si existe, ¿dónde o por qué camino buscarlo?, ¿cómo narrar “eso” —trauma, dictadura, horror, exilio, insilio— diciendo siempre más, otra cosa, un plus o un desvío respecto de la palabra de los testigos? En cada escritor hay ideas, posturas, posiciones tomadas, pero a la obra de ficción no vamos a buscar una respuesta, sino a generar un estado de interrogación sobre nuestra sociedad y nuestro pasado, y sobre nuestra inserción y nuestra relación con esa sociedad y ese pasado; esto sólo es posible si no se suelda ni clausura, si se abre y deja drenar. Por eso a quien escribe ficciones —mentiras que abren caminos hacia nuevas verdades— no le interesa lo testimonial en sí mismo ni el rigor histórico ni la prolijidad de la cita; tampoco pretende una fidelidad “histórica”, aunque busque generar un verosímil, sino construir una metáfora del pasado desde el presente, para intentar comprender tal vez qué y cuánto de todo lo sucedido sigue entre nosotros. La fragmentación, los pensamientos y las expresiones relativizándose unos con otros, constituyen una manera de evitar un lenguaje y una verdad monolíticos, que son la zona de riesgo de toda creación. Mientras el lenguaje no se cierre en un relato único, mientras siga existiendo en quien escribe un estado de interrogación, tendrán nuestras ficciones cierta garantía de salud. Si el grupo social unifica, congela, suelda, entonces la función del escritor puede ser la de des-soldar; y sabemos que escarbar, abrir la herida que curamos en un lugar y en otro lugar, duele. Formas, giros, torsiones a la lengua para construir ese estado de interrogación, siempre en busca de *otra cosa, otras cosas, algo más*. Desplazamientos y disfuncionalidad del lenguaje. Capas y capas de veladuras, intentando incomodarnos hasta ver lo que todavía desconocemos. Eso es algo que sí puede hacer la ficción: en-

trar, carente de toda certeza, a nuestros puntos ciegos, con la sola lengua de todos —pero forzada, trenzada—, como herramienta para construir un no saber que nos lleve hacia nosotros mismos.

EL ARTE DE NARRAR

“Tal vez pintáramos sobre nuestra propia piel, con ocre y carbón, mucho antes de pintar sobre la piedra. Pero hace cuarenta mil años, en todo caso, dejamos huellas de nuestras manos en las paredes de las cuevas de Lascaux, de Ardennes, de Chauvet”¹; dice la escritora canadiense Anne Michaels en *La cripta de invierno*, novela que no hace mucho me regalaron, un libro usado, lleno de anotaciones y marcas, que alguien pensó que debía leer.

Inventamos signos para recordar.

“El dolor es la más pura destilación del deseo. Con la primera tumba, con esa primera siembra de un nombre en la tierra, se inventó la memoria. Ninguna palabra olvida este origen”²; afirma también Anne Michaels.

Palabras para narrar.

El arte de narrar está presente en casi todas las expresiones artísticas, está en la novela y en el cuento, donde constituye su columna, su esencia y su razón de ser, pero también en el cine, el teatro, el videoclip, la historieta, los espectáculos de danza, el circo, la ópera, prácticamente en toda la historia de la pintura, en las composiciones musicales... En lo que respecta a las artes de la palabra, no sólo lo encontramos en la novela y el cuento, en los textos teatrales y los guiones cinematográ-

¹ Anne Michaels, *La cripta de invierno*, Madrid, Alfaguara, 2010.

² *Ibid.*

ficos, como es por demás visible, sino también en la poesía. Por muy experimental que sea un poema, y aunque se trate de poesía concreta, conceptual o de casi pura exploración sonora, siempre podemos encontrar un núcleo narrativo, aunque algunas veces esté muy escondido. Todo el arte proviene de la necesidad de dar cuenta de lo que nos sucede, necesidad de transmitir hechos de los que hemos sido actores, imagineros fabulosos, partícipes secundarios o testigos. La historia del arte también es la expresión sostenida de nuestra necesidad de compartir experiencias, dolores, alegrías o asombros con los otros: pequeños relatos que nuestras bocas depositan en oídos ajenos, intentando agregar algunas palabras al gran relato del mundo.

Como lectores, olvidamos muchas veces que un cuento o una novela no muestran una historia, unos personajes ni unos hechos, sino que *construyen una voz que nos habla acerca de unos personajes, una historia y unos hechos*. Así, cuando leemos, no vemos lo narrado sino que *oímos* la voz de un narrador. Por ese camino imaginamos. Y lo que leemos se tiñe de la subjetividad que narra, de sus intenciones, adhesiones o engaños, como sucede en la vida misma cuando cada quien nos cuenta lo que le pasa. La intensidad de un escritor se mide por la calidad del narrador que es capaz de construir, el refinamiento del punto de vista que elige para narrar una historia y el modo en que esa construcción alcanza una credibilidad, una coherencia y una verosimilitud capaces de hacernos entrar en el pacto de ficción. Por ese camino leemos al mismo tiempo ciertos sucesos, ciertas intenciones e impresiones de la subjetividad que los transmite.

Esa es la razón más fascinante de escribir: ser *otro*, mirar el mundo desde ojos ajenos, intento de adentrarnos en otras condiciones de vida para comprender un poco de la condición humana. Pero más allá de los escritores —esas personas

que tienen como vicio y oficio narrar historias—, cada uno de nosotros construye (para sí, para otros) a lo largo de la vida un relato que constituye nuestra identidad, una narración que nos vuelve únicos. Necesitamos de esa narración para mantener la unidad de nuestro yo, para amalgamarlo y sostenerlo en el tiempo. Si no tenemos eso, si no logramos construirla, si no podemos decidir cuál es nuestro relato, no podremos tampoco tenernos a nosotros mismos. Es esa historia que vamos construyendo (la que nos tiene por personajes principales y convierte nuestros modestos episodios de vida en escenas cruciales), esa historia que aprendemos al mismo tiempo en que vamos contándola, la que nos vuelve únicos.

Historia que se alimenta de historias.

Innumerables relatos heredados, leídos, escuchados, porque nos alimentamos de ellos tanto como de comida, y porque hacen falta muchos relatos para construir el nuestro.

De modo que sigamos contando.

Como dijo el poeta Daniel Salzano: “mientras el agua cala los huesos del corazón / y el segundero / hace rayitas con alfileres en el dolor, / volvamos donde dejamos la narración”.

VUELO BAJO

Ficción (*fictio*, acción y efecto de fingir) es dar existencia a algo que no la tiene en el mundo real, una invención. El concepto está vinculado a la mimesis que en Grecia desarrollaron Aristóteles (las obras copian la realidad a partir del principio de verosimilitud) y Platón (las obras imitan a las cosas y las cosas a las ideas). Fingir es lo que hacemos, con mayor o menor eficacia, los narradores, y en eso que hacemos “lo real está sumergido dentro de lo irreal”, como dice Wallace Stevens. Todo comienza con ciertos relámpagos de vida que nos atra-

pan porque se vinculan con algo muy propio: la sospecha de que ahí se esconde una verdad personal. Bastan unos indicios para que algo comience a revelarse en un sentido, se diría, fotográfico. El trabajo consiste en intentar que lo que vemos se vuelva visible para otros y el resultado son historias ni verdaderas ni puramente imaginadas que condensan lo hecho, visto o escuchado en oportunidades y tiempos diversos; de modo que en lo imaginado habita siempre mucha resaca de la propia cosa.

Hace poco encontré una versión oscura del asunto: ciertos comportamientos de apropiadores del plan sistemático de robo de bebés, en relación con la construcción de biografías y lazos de parentesco. Al niño apropiado —eso ya lo sabíamos— se le inventa un nombre, una fecha de nacimiento, una circunstancia de origen, qué dijo el padre cuando lo vio por primera vez, dónde estaba la mamá cuando empezaron los dolores de parto, qué palabra balbuceó primero, cuál fue la secuencia de sus erupciones... Entregadores convertidos en padrinos o tíos, fechas de cumpleaños inventadas para reforzar la pertenencia a la falsa familia y otros muchos detalles evidencian modos de funcionar, agregan pruebas, permiten finalmente llegar a los hechos. Con frecuencia los padrinos son quienes sacaron a esos niños de los centros clandestinos y los entregaron, y en no pocas ocasiones también son quienes asesinaron a sus padres. Los nombres, las circunstancias y las fechas impostadas (niños “nacidos” el Día del Ejército o el mismo día que “el padre” o el padrino) son desplazamientos de las huellas de lo real y al mismo tiempo evidencias de la persistencia de lo real. Aquí, como en las invenciones narrativas, se miente con eficacia, se esconde un secreto y lo real está sumergido dentro de lo irreal, sólo que el trabajo —si así puede llamarse— consistió en volver invisible lo existente. Dice la fiscal Nuria Piñol:

Borrar las marcas de los niños para que no aparezcan como hijos de otros y meterles una nueva liturgia de fechas, con una nueva significación, eso es una de las cosas que miramos porque es uno de los modos en los que se construye y circula una identidad que se forma no de grandes cosas sino de un nombre, de la pregunta del por qué me llamo de esa manera, del nombre de tus abuelos.³

Se trata de los mismos mecanismos que usamos los escritores para construir a nuestros personajes e inventar nuestras historias, pero la veladura, la borradura llevada a cabo por los apropiadores, no alcanza por fortuna a ser completa y por eso la sociedad puede, tantos años más tarde, construir el camino de regreso. Las escenas de bautismo, las fiestas de cumpleaños, la vida “corriente” de los niños apropiados tienen grietas por las que, haciendo estallar las apariencias, la verdad termina por abrirse paso.

La tarea de quienes construyeron estas ficciones consistió no sólo en cometer los crímenes sino también en sepultar los hechos (“A un par de cuadras sé que tiraron toda la ropa con la que yo venía porque no querían nada del pasado”,⁴ dice Victoria Montenegro, apropiada por Mary y Herman Tetzlaff) bajo un imaginario ominoso, pero la imaginación es un vuelo bajo, un vuelo que nunca se aleja del todo de la experiencia. “Las imágenes se edifican sobre una existencia real que las precede y las motiva”,⁵ dijo Sartre, y Wallace Stevens anotó entre sus aforismos: “Lo real sólo es la base. Pero es la base”, y como es la base y lo precede, ese pasado tarde o temprano se hace presente.

³ Alejandra Dandan, (2012, 15 de enero), “Los padrinos”, obtenido de <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-185510-2012-01-15.html>

⁴ *Ibid.*

⁵ Jean-Paul Sartre, *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación*, Buenos Aires, Losada, 1964.

MIGRANTES

Hace tiempo, en el pueblo donde me crié, una comisión convocó a los muchos descendientes de italianos para que escribieran, a su aire, algún episodio que recordaran o que les hubieran contado sus antepasados, con el propósito de reunirlos en un libro. Lo que resulta, al recorrer las historias (todas distintas, todas en algún punto semejantes), es que aquellos que llegaron no sólo construyeron casas, levantaron iglesias, hospitales o teatros, criaron hijos, cultivaron campos y salieron de la más dura pobreza a una vida digna, próspera algunas veces, sino que también narraron episodios que sus hijos, nietos y bisnietos cuentan, tantos años más tarde, en un relato coral que permite a la comunidad mirarse a sí misma y ser mirada. Una niña con peste bubónica viajando debajo de un carro, una enferma de tifus en altamar, el hijo de un recién llegado convertido en maestro, un muchacho de Le Marche que trabajó en la construcción de la Basílica de Luján, albañiles que le hicieron honor a su apellido levantando casas, aquel carbonero ferroviario que —vaya a saber uno por qué— pasó por ahí, se largó del tren y se quedó, historias de amor nacidas en el bamboleo de los buques de tercera, muertos en el mar camino a la tierra nueva, hombres que regresaban a buscar a una muchacha para casarse, la bisabuela o el bisabuelo salvados del naufragio, la que escondió al marido enfermo en un sótano para que no se lo llevaran los de Sanidad y después lo llevó a lo largo de kilómetros atado debajo de un carro hasta que se sintió a salvo, los amigos que viajaron escondidos en una bodega, entre la miseria y la clandestinidad, barcos cuyos nombres se nos han quedado y pueblos de donde vinieron, tan pequeños que sólo nosotros los encontramos en los mapas. Llegaron entre mediados del siglo XIX y mediados del siglo XX; seguramente vinieron por razones personales, por el

hambre y por la falta de trabajo y de esperanzas, pero formaban parte de un fenómeno social: la migración europea hacia América y, dentro de ella, la migración italiana hacia la pampa argentina, movidos en oleadas desde aquel país entonces pobre hacia esta tierra nueva, más promisoría. Y ese fenómeno, esa tragedia de la que formaban parte, había sido causado por guerras y políticas económicas de sus países. Tal vez muchos no lo supieron, pero se estaban incluyendo en una tierra de leyes generosas, un país que consideró que quien aquí naciera, de aquí sería. Y es también por eso —no sólo por capacidad de trabajo, fuerza, suerte o valores, como mucho suele decirse— que pudieron construir aquí sus vidas, asentarse económicamente y dejar a sus hijos condiciones tanto mejores que las que ellos tuvieron. Pienso que muchos de aquellos que llegaron —en su mayoría abuelos y bisabuelos de los actuales habitantes— fueron conscientes de eso, quizás más que nosotros sus descendientes. Conciencia de la importancia que tenía construir entre todos y no individualmente, porque fundaron aquí cooperativas, clubes, sociedades de fomento, hospitales, iglesias y pequeñas fábricas, y hasta hicieron un teatro que el pueblo tiene como tarea pendiente restaurar. Se trata de obras que en no pocas ocasiones las generaciones posteriores destruimos o dejamos, con nuestra indiferencia o con nuestra desidia, que otros destruyeran. Cada cosa que somos depende de nosotros y también de los otros, y cada cosa que hacemos depende también del proyecto de país donde habitamos y de las coordenadas económicas y sociales en las que están insertas nuestras vidas. Pienso en estas cuestiones en días en que muchos emigrantes de mi pueblo, hombres y mujeres que se fueron hace doce, veinte, veintidós años, están regresando a casa desde el exilio económico a España y a Italia. Días en los que una amiga que trabaja en una biblioteca de Lausanne me escribe: “Estamos con mucho trabajo aquí por-

que llega mucha gente que espera encontrar un lugar en el paraíso... Vienen de lejos, Eritrea, Tunesia, y de menos lejos, muchos de Portugal y España... las cosas se están poniendo feas en el mundo”.

También mi padre fue un migrante, un turinés que llegó a Argentina antes de cumplir los treinta, que armó su vida aquí, y nunca quiso regresar a Italia. A comienzos de los noventa visité por primera vez a mi tía y a mis primos, fueron días de intensa vida familiar en los que no sabría decir si era yo o era él quién estaba con los suyos. Regresé en 2003, después de un evento literario en Berlín, antes de seguir de viaje a Barcelona; había descubierto, a precio inmejorable, un ómnibus que podía llevarme desde Torino. Mi prima estaba preocupada por las condiciones de aquel ómnibus —“es para ilegales”, me dijo— y por el insólito precio del pasaje, que se compraba como si se tratara de un urbano. Arriba había ecuatorianos, cubanos, peruanos, gitanos, marroquíes y eslavos, desechos periféricos en la Europa de 2003. Mi prima quedó en el andén, con la mano en alto. Como sucede cuando se viaja, uno sale antes que el vehículo se ponga en movimiento, sale ni bien sube y se sienta; el ómnibus (o el avión) todavía no ha partido pero nosotros estamos ya en otro sitio, conversando con el pasajero a nuestro lado, metidos en un libro, en las cuentas que quisiéramos pagar o en la novela que nunca escribiremos. A mi lado, un muchacho muy joven, casi un niño, con el que hablé buena parte del viaje en un idioma extraño, un poco español, un poco italiano, un poco inglés. Se llamaba Alexander y era ucraniano. Su familia había tenido una fábrica de ropa en Sebastopol, siempre habían vivido bien, pero luego algo pasó en su país y perdieron todo; todo menos la casa. Así fue que la madre se instaló en Torino para limpiar un albergue y el padre en Gerona como jardinero; Alexander hubiera querido quedarse en Ucrania cuidando su casa, pero

la familia había decidido que lo hiciera su hermano, que tenía catorce, y que él saliera también en busca de trabajo. En eso estaba ahora, en viaje a Gerona, para reunirse con su padre. El padre vivía con otros dos ucranianos en una pieza en la que pensaba instalarse también el hijo. Le habían dicho que se ganaba bien allá y que, además, la pieza era grande; podían caber ahí los cuatro. Cada tanto yo miraba hacia el andén y descubría que estaba todavía en Torino y que mi prima, allá abajo, levantaba la mano. En algún momento del viaje, que duró aquella tarde y su noche, Alexander me dijo: "Hablo tres lenguas, ucraniano, moldavo y rumano, pero eso no sirve en España". Eso sí que es ser inmigrante, pensé, hablar varias lenguas y convertirse, de un plumazo, en analfabeto. Lo último que recuerdo antes de dormirme es el paso por Niza; cuando desperté estábamos en un parador en Gerona. Bajamos. Alexander compró una porción de tortilla, levantó la mano y se fue... Yo regresé al ómnibus y anoté un par de frases en una libreta. Después, en Barcelona, transformé al muchacho en una chica, por razones musicales hice que la madre se mudara a Milano, trasladé al padre a Valencia para que la diáspora fuera mayor, y escribí el poema "Muchacha de Ucrania/2003".

¿Cómo van en tu tierra las cosas?, pregunto.
Siempre peor, me responde, es todo una mafia.
Mi prima allá abajo levanta la mano. La chica
se llama Alexandra y va a trabajar a Gerona.
Tiene a su padre en Valencia y a su madre limpiando
un albergue en Milano.

Su hermano,
que cumple catorce, se ha quedado en Ucrania
cuidando la casa. Hablo tres lenguas, me dice,
ucraniano, moldavo y rumano, pero eso no sirve

en España. En el bus van gitanos, letones y húngaros,
y esta chica que tiene a su madre en Milano.
También va una mujer de Trujillo que no tiene
papeles, me lo dijo comprando el pasaje. Hay
un sitio mejor y está lejos.

(Por la tarde
he llamado a mis hijas.
No estaban.)

Yo quería quedarme
cuidando la casa, me dice la chica de Ucrania,
pero es mejor que se quede mi hermano.
Conversando, he olvidado que estoy todavía
en Torino, que el bus no ha arrancado,
que mi prima allá abajo levanta
la mano.⁶

UNA NAVIDAD

Me gustaría escribir un cuento de Navidad. Uno bueno. Pero es difícil, casi más que escribir cuentos de amor. Desde Dickens hasta Paul Auster los hay en cantidad; tal vez porque la fecha pone al desnudo la soledad de todos y precipita la pérdida de inocencia de los niños, su crecer de golpe. O. Henry, maestro del cuento corto, en uno que se titula "Saludos navideños", escrito hacia 1900, comienza como yo ahora, quejándose por lo transitado del asunto: "Ya no quedan cuentos de Navidad por escribir. La ficción está agotada...". Sin embargo

⁶ María Teresa Andruetto, *Sueño americano*, Córdoba, Argentina, Caballo Negro Editora, 2009.

se siguen escribiendo, algunos verdaderamente buenos, aunque ninguno tan bueno como los de Capote. Su vida entera está en ellos: la separación de sus padres, que viven como un gigoló y una cortesana, la madre que reprocha al hijo el embarazo que arruinó su cuerpo de por vida y la propia vida del niño con los tíos viejos de Alabama.

“Una navidad” comienza: “Primero, un breve preámbulo autobiográfico”,⁷ y lo que sigue es el cuento, o la biografía del niño que Truman fue, mostrando enseguida que romperá, como otras veces, como todas las veces, las barreras entre ficción y no ficción. Al año de casados sus padres se separaron, su madre “era la chica más guapa de Alabama. Todo el mundo lo decía”,⁸ y lo puso al cuidado de su numerosa familia. “Durante años, rara vez vi a ninguno de mis padres... no era una situación desagradable. Era feliz donde me hallaba. Tenía a muchos parientes amables conmigo, tías y tíos y primos y, especialmente, a una prima ya mayor, con el pelo canoso, una mujer ligeramente tullida llamada Sook. Miss Sook Faulk.”⁹

Difícil medir lo que la literatura le debe a Miss Sook, que le habló a Capote de Papá Noel, de su barba abundante, su traje rojo y su ruidoso trineo... y le enseñó a hacer tartas de frutas, porque la vida ya es bastante mala cuando tenemos que prescindir de las cosas que nos gustan, pero lo que más me enfurece es no poder regalar aquello que les gusta a los otros, dice quien le leyó cuentos, muchos de ellos llenos de nieve. Deslumbrantes copos de ensueño deslizándose por los aires, que ni ella ni el futuro escritor podían sentir ni tocar viviendo como vivían en el caluroso Alabama. Cierta día, el padre del niño reclamó verlo, quería que pasara con él las

⁷ Truman Capote, “Una Navidad”, en *Tres Cuentos*, Barcelona, Anagrama, 2003.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

vacaciones de Navidad. No sé cómo Sook pudo pensar que yo vería nieve en Nueva Orleans... pero qué más da. Intentaba infundirme coraje. Lo cierto es que le pusieron a Buddy —así se llama el niño en estos cuentos— un traje y un cartel con su nombre en el pecho para que no se perdiera. El primer viaje solo para un niño solo, que cuando baja del ómnibus y ve a aquel extraño que lo abraza hasta exprimirle la respiración, sólo sabe preguntar, en la aún más calurosa Nueva Orleans, ¿dónde está la nieve? En la casa de ese padre que en los años de la Depresión, en aquel Profundo Sur, tiene radio y refrigerador, el niño no consigue dormirse; piensa en los regalos de Papá Noel, un cuchillo con mango de nácar, un sombrero de *cowboy* con un lazo de rodeo, un rifle BB para matar gorriones, una caja de lápices... Siempre había querido verlo llegar con sus regalos y aquella noche, en la casa ajena, logra mantenerse despierto. Se esconde en el balcón, bajo la buganvilia... y a quien ve es al padre, caminando a gatas por debajo del árbol disponiendo una pirámide de paquetes. Ante la evidencia, se pregunta: ¿Sabía Sook la verdad, y me había mentado? No, Sook nunca me habría mentado. Ella creía... aunque tuviera sesenta y tantos años, de alguna manera era al menos tan niña como yo. Me senté allí a pensar: Ahora seré yo quien tenga que decirle la verdad a Sook. Lo que sigue es el niño tendiéndole una trampa al padre y el padre que, en su desesperación, bebe e insulta a la familia de locos que lo cría, un niño de seis años, casi siete, hablando de Papá Noel, todo es culpa de esas viejas solteronas con sus Biblias... Y el doloroso remate, la frase que hinca cada vez que la leemos: “A veces, santo cielo, pienso que tu madre y yo, los dos, deberíamos pegarnos un tiro por haber permitido que esto ocurriera”.

En el ómnibus que lo lleva de regreso a Alabama, un extraño malestar, un dolor agobiante. Pensé que si me sacaba los pesados zapatos de ciudad, el dolor se iría, pero el dolor

siguió ahí, nunca más lo abandonó, aunque la vieja haya encontrado en su desconcertante humanidad alguna manera de zanjar el asunto: Por supuesto que existe Papá Noel. Sólo que es imposible que una sola persona haga todo lo que hace él. Por eso el Señor ha distribuido el trabajo entre todos nosotros. Es que, como dijo el mismo Capote en *Música para camaleones*, que una cosa sea verdad no significa que sea convincente, ni en la vida, ni en el arte.

EL PARAÍSO ES UN ÁRBOL

En uno de sus poemas fundamentales, Borges dice que se figuraba el paraíso bajo la forma de una biblioteca. Yo, de chica, lo imaginaba como un ejemplar gigantesco del árbol del mismo nombre, bajo el cual podrían suceder todas las cosas. Un árbol de paraíso más grande que los reales, con sus flores lilas, allá arriba, en el cielo. Había muchos en mi calle y en mi pueblo, hasta que un intendente ordenó sacarlos para asfaltar. Bajo esa sombra donde nada crece, las niñas del barrio enhebrábamos collares y pulseras con los estigmas de sus flores moradas y decorábamos tortitas de barro con las bumbulas verdes, más tarde amarillas, de olor putrefacto. Teníamos prohibido llevar los frutos a la boca porque, aunque son alimento delicioso de las loras, son venenosos para hombres y mamíferos. La medicina popular los usa como purgante o abortivo y el extracto por maceración tiene propiedades insecticidas, utilizadas para el control biológico de plagas. Melia azedarach, cinamomo, agriaz, también se le conoce así a este árbol, el primero en volverse amarillo en el otoño. Se le llama también orgullo de la India, lila de Persia, lila de China, árbol sombrilla... Fue bajo la sombra de un paraíso donde sucedió el primer hecho ominoso que recuerdo. A unos me-

tros de mi casa, frente a la escuela, había un patio repleto de esos árboles. Uno de mis primeros días de clase, en primer grado, corrió entre los alumnos la noticia de que un hombre se había colgado de un paraíso. Yo no sabía lo que significaba *colgarse*, y apenas si tendría alguna idea acerca de la palabra *morir*, pero las voces bajas, los cuchicheos de los más grandes, hablaban de algo oscuro, secreto, inquietante. Cruzamos en bandada la calle que nos separaba de la vereda de tierra y del cerco cubierto de madre selvas, tratando de ver tras el tejido de alambre cuál era, entre los muchos árboles, el árbol donde estaba el hombre. No recuerdo que hayamos visto nada, tal vez ya lo habrían retirado y sólo quedaba de lo siniestro la ausencia del que se había colgado. Tengo en el recuerdo un punto oscuro al fondo del bosquecito, porque trataba de imaginar que era ahí, que era aquél, que era allá, como decían los chicos de los grados más altos... hasta que la señorita Herzia (en nuestro pueblo habitaba también lo extraordinario) vino por nosotros y a los retos nos regresó a la escuela. Cada vez que voy a la casa de mi madre, paso frente a esa escuela y frente a ese patio, de modo que regreso a menudo a aquel recuerdo lejano, el del vecino de todos que perdió cierta noche su sentido de vivir y se colgó de un árbol en el patio de la casa de la esquina, la que tenía un bar y un almacén. Siempre supe cuál era el apellido del hombre que envolvía el azúcar con cuidadosos repulgues en el papel de estraza, pero aunque ahora me parezca insólito, nunca había caído en cuenta del significado de ese nombre. Se evidenció hace unos días, en mi última visita al pueblo. *Don Parola* se llamaba. *Señor Palabra*...

Artículos publicados entre 2011 y 2013
en *Deodoro*, gaceta de crítica y cultura.

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.