

LUCIANO LUTEREAU

Por qué escuchamos
canciones de amor



mini
bulk



POR QUÉ ESCUCHAMOS CANCIONES DE AMOR
Primera edición: junio de 2023

© Luciano Lutereau, 2023

© mini • Bulk editores, 2023

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

Imagen de tapa: Daniel García, «Canciones de amor», 2023
[@danielgarcia1958](https://www.instagram.com/danielgarcia1958)

Producido en Chile & Argentina • *Produced in Chile & Argentina*

ISBN 978-956-6162-07-0

Derechos reservados.



bulk editores

[*la densidad aparente en el papel*]

LUCIANO LUTEREAU

Por qué escuchamos canciones de amor



Para Vero

La realidad no es exactamente lo que prometía la canción, pero la canción no es mala

ROBERT KINCAID, *Los puentes de Madison* (1995)

I.

¿Escuchaba música pop porque estaba deprimido o estaba deprimido por escuchar música pop?

ROB GORDON, *High Fidelity* (2000)

La pasión es un efecto.

El individuo cree que se emociona, pero su afecto es un efecto.

Ejemplo: «X corre para no llegar tarde a un lugar, y llega tarde. Del otro lado de la puerta ve una sombra y no se anima a golpear».

De regreso a casa piensa en cómo nuestra manera de vivir el amor depende de que existan las puertas. Y los balcones y las ventanas. Desde Romeo y Julieta, o después del poema de García Lorca que dice «Deja el balcón abierto» y que Joe Strummer incluyó en una canción de The Clash con este verso: *Oh, please, leave the ventana open.*

Como la canción de Jovanotti «Serenata rap», que canta en el estribillo: *Affacciati alla finestra amore mio* y luego dice *amor ch' a nullo amato amar perdona* (que es el verso 103 del canto V de la *Divina Comedia*) y que muestra que el amor es una pasión forzada.

«Uno» quiere amar, X quisiera creer que el amor es algo personal y propio, pero el amor se impone como una estructura; y sólo por haber corrido para no llegar tarde, X se enamora, como Woody Allen en la última escena de *Manhattan*, cuando llega y ve a Mariel Hemingway, del otro lado de la puerta, lista para irse.

Todas la puertas, ventanas y balcones, en la literatura, la música y el arte para reproducir la forma de ese avatar fisiológico que, una vez, alguien llamó amor.

Hace no mucho.

Canciones que dicen: «Flores en tu ventana», «Acércate a la reja», o la de Richard Hawley que dice: *Oh, open up your door/ Cos we've time to give.*

2.

El amor es un efecto de la arquitectura moderna.

No amaríamos si no existiera esa topología mínima del espacio cerrado en el que entrar. Adentro/afuera: dame «la llave de tu corazón», estás «en mi mente», etc. ¡Ni siquiera hablaríamos del coito como una «penetración»!

Todo Occidente amó con esta distribución espacial de lo interno y lo exterior, hasta que Fito cantó «El amor después/ del amor, tal vez/ se parezca a este rayo del sol».

Esta es una historia simple.

«Mr. Sandman» es una canción compuesta por Pat Ballard en 1958 y grabada ese mismo año por The Chordettes, quienes la convirtieron en un éxito inmediato.

El estilo *barbershop* (cuarteto de voces) fue uno de los registros que mejor usaron los Beatles para sus arreglos, cuando este formato ya había desaparecido. Transformaron una moda en un recurso eterno (en una serie que llega hasta los Super Ratones o Los Tipitos), aunque ya no sea común que pequeñas bandas terminen en *-ettes* (salvo por Les Mentettes).

«Mr. Sandman» cuenta la historia de una chica que le pide al hombre de arena que le traiga un novio. El hombre de arena, según la tradición (y un cuento de Hans Christian Andersen de 1842), entraba de noche en las habitaciones y ponía arena en los párpados para garantizar dulces sueños. El rastro de esa arena son las llamadas «legañas». Sin embargo, la canción es irónica, porque quien se quedaría sin noches si se cumple el deseo es el novio.

La canción, entonces, celebra el amor monogámico y heteropatriarcal. Es una pesadilla, muy dulce y con interpretación hermosa en un show de 1958. The Chordettes grabaron desde fines de los '40 hasta 1961. Para ese año los Beatles ya habían cambiado todo, incluso el amor.

«Despertate, dormilón, salí de la cama», dice el pasaje en que sube «Red, Red Robin», la canción que escribió Harry Woods en 1926.

Ese mismo año la grabó Al Jolson y fue un éxito, lo que decidió que Al fuera el protagonista de *El cantante de jazz*, primer largometraje del cine sonoro, en 1927.

«Red, Red Robin» muestra la potencia musical del inglés, basada en la iteración. El más tonto de los idiomas muestra toda su capacidad para jugar con los sonidos. Desde Shakespeare y el repiqueteo de Macbeth («*A tale told... [tei tou]*») que Faulkner usó para escribir *El sonido y la furia*, el inglés no es un idioma sino un dialecto cantado, como el de los pájaros, como canta el «Red Robin», cuya frase más emotiva es un saltito de sílabas: *live, love, laugh* [li lo la] *and be happy*.

Al Jolson no era yankee sino ruso. Además dicen que le pegaba a la mujer. Así que prefiero la presentación del más hermoso Dean Martin en la tele en la década del '50.

Los Jackson 5 hubieran parecido extraterrestres si, muchos años antes, en la década del '50, no hubieran existido Frankie Lymon y sus Teenagers.

En 1956 grabaron «¿Por qué los tontos se enamoran?», que se convirtió en un éxito inmediato. Por ese entonces, hacia fines de los '50, la banda de Verónica Bennett y su hermana (y su prima), The Ronettes, estaba fracasando como trío femenino. Las bandas de jóvenes (varones) comenzaron a reemplazar a las chicas.

Al Patriarcado le tomaría tiempo descubrir a la solista femenina. Antes feminizó a los adolescentes. Estamos a principios de los '60 y Verónica conoce a Phil Spector. Él ya había visto a su banda, pero nunca se lo dijo. En una audición le pidió que cantara «Why do fools...», y al escucharla dijo: «Esta es la voz que quiero».

Así comenzó la época de oro de The Ronettes, en la que grabaron, por ejemplo, «Be my baby» y «Baby, I love you» (ambas de 1963, la segunda reversionada por The Ramones en 1980, banda de muchachos antipatriarcales de la que Phil fue productor también), canciones que Spector escribió para Verónica, quien pasó a llamarse Ronnie Spector.

La banda se separó en 1965 y la pareja un poco después. En la década del '80, cuando The Ramones inmortaliza

«Baby, I love you», Ronnie contó que Phil era maltratador y violento. A fines de los '90 se lo acusó de homicidio y pasó un tiempo preso. Dicen que hay asesinos que dejan pistas por conciencia de culpa, son tontos o enamorados.

6.

«Walk on by» es una expresión que podría traducirse como «Seguí de largo», pero si quisiéramos acercarla más a nuestra manera de hablar, creo que podríamos ajustarla como «Tomate el palo».

Ese es el sentido que tiene en el título de una canción de Burt Bacharach, cuya versión original grabó su mejor intérprete: Dionne Warwick. La canción empieza en un tono menor y durante tres minutos es un lamento desgarrador, en el que ella pide que, si se cruzan en la calle, al menos él tenga la gentileza de fingir no verla llorar. Cuando se encuentran ella se quiebra, no puede soportar haberlo perdido, solo le queda el estúpido orgullo de quien apenas puede esconderse. Es una canción que me gusta mucho, porque apuesta a ese último gesto de recuperación, el de no querer ser visto, evitar la vergüenza y, por cierto, quien tiene vergüenza, aunque sea rechazado, es superior éticamente a quien no puede privarse del goce de ver.

Aunque sea una canción muy triste, tiene un sentido muy profundo y elevado; no es una simple canción en la que alguien llora por ser abandonado sino que es un relato sobre la salvación y la dignidad. Podrías humillarme, por favor, no lo hagas. Y en ese pedido, está toda la altura moral de quien no se reconoce como víctima, a pesar de haber sido dejado.

Es una canción que tuvo muchas versiones, incluso una de los Beach Boys; también la de Cindy Lauper es muy linda. Pero después de la de Warwick, la que más me gusta es la de The Stranglers (de 1978) que muestra algo que para mí es una verdad fundamental: las mejores canciones admiten una versión punk; el punk es la puesta a prueba de cualquier canción, para mostrar cuánto de cuerpo, amor, alma y dignidad humana pueden caber en unos pocos minutos.

Uno de los talentos más grandes de un escritor de canciones es hacer una canción para otro. No me refiero a dedicarle una canción a otra persona, lo cual es igualmente muy difícil.

En general, una canción buena surge sin intención y se reconoce al destinatario al final. De antemano, hacer una canción para alguien es un fracaso garantizado. Sin embargo, hablo de algo más difícil, de escribir una canción para que sea otro el intérprete. Y que la canción sea perfecta para esa voz.

En Argentina, el último genio de esa capacidad es Coti Sorokin. En España, Alejandro Sanz que, además de cantar sus canciones, compuso algunas para otros. En Inglaterra, Barry Gibb.

Curiosamente, Barry Gibb es el más grande de los Brothers Gibb (BG, por eso como grupo se llamaron Bee Gees) pero siempre es el que pareció más joven. Es el único que aún vive, si no me equivoco.

La trayectoria de la banda empezó a fines de los '50, es decir, tuvieron una de las carreras más largas con la industria musical. Y como suele ocurrir, después de un tiempo, cuando un músico pasa mucho tiempo en discográficas, se empieza a entusiasmar como productor, arreglador, etc.

Barry escribió muy buenas canciones para otros. Por cierto, hace unos años se publicaron unos demos de los '80 con

versiones originales de algunas. Por ejemplo, hay una que me gusta mucho (que después cantaron los Bee Gees) que se llama «Heartbreaker». La hizo para Dionne Warwick.

La canción, como todas las de Barry, tiene una letra insoportable, llena de lugares comunes («mi amor es más fuerte que el universo») y victimización, pero ¿qué la hace una gran canción? Lo mismo que hace que las canciones de los Bee Gees sean mejores que las de Air Supply y otras bandas igualmente cursis de varones victimizados: el pre-estribillo, ese momento en que una canción triste hace una transición con un cambio en la armonía, se acelera y empieza una nueva línea melódica. En esto Barry Gibb es uno de los mejores, porque ahí es donde luce su voz atiplada, llena de desesperación y lo que parecía un reproche se invierte y gana: «¿Por qué tuviste que ser una rompecorazones, cuando yo fui lo que vos querías que fuera?».

Lo más interesante es que Barry escribió sobre todo canciones para mujeres. No creo que haya sido por el contenido de las letras, sino porque él cantaba –por su voz– «canciones que un varón no debería cantar», como le dijo una vez Edith Piaf a Jacques Brel.

8.

Por lo general las canciones metaforizan el acto sexual, no lo nombran como tal y, si es el caso, puede ser considerado grotesco. Por eso me gusta tanto una canción que, cuando se lanzó en 1975, fue un éxito inmediato.

La letra describe una serie de escenas menores, el pasaje del invierno a la primavera, cuando se cena en un restaurante y ahí, entonces, «siento como si te hiciera el amor» en el estribillo. Frase dicha con la cadencia tibia y algo añorada de la voz de Roberta Flack.

El cambio de ritmo en los acordes, antes de que diga ese verso tan sutil, funciona como un placer preliminar y, en efecto, llega la frase que no es una imagen que habla del sexo sino que es el acto mismo, puesto en palabras. No es una canción que diga «fumar de tu rubí, beberte a gotas» o «hundir mi nariz en tu pecera», sino que menciona la intensidad por la que esas pequeñas cosas de la vida cotidiana son las metáforas de ese goce que las subtiende.

Este es un mérito del Motown, haber hecho del sexo canción, como cuando Marvin Gaye cantaba «Let's get it on», que no es una canción sobre el acto sexual, sino que es una relación sexual por sí misma. De la misma manera que Roberta Flack dice «cuando me tocas y te deseo con toda mi fuerza». Aunque la diferencia es que Marvin Gaye era un varón excitado al cantar y Roberta Flack fue una mujer que

se animaba a hacer lo mismo: desear, pero sin esa excitación, no por eso menos caliente.

Cuando escuché esta canción por primera vez, a los 18 años más o menos, pensé que sería hermoso ser una mujer que se prepara para ese instante de entrega. Después de 20 años, cuando la vuelvo a escuchar pienso que en el acto sexual sólo hay pasividad, por eso alguna vez escribí que en la cama no hay machos.

Pocas cosas tan simples y sublimes como «Down the aisle of love» de The Quintones, un grupo pionero del *doo wop* (estilo que, en la década del '50, surge del cruce entre el gospel y el R&B, también conocido como «música para heladerías»).

Esta canción describe con la máxima economía de palabras e intensidad emocional los pasos de la novia que va camino al altar.

The Quintones se formó en 1957 y este fue su primer éxito (grabado en 1958). Apenas pudieron registrar unos pocos singles. La banda se disolvió en 1960 cuando Roberta, la voz principal del quinteto, contrajo matrimonio y su marido le prohibió continuar con la carrera musical.

«Yendo de la cama al living», de Charly García, es una canción que siempre me impacta cuando la escucho. Ese breve trayecto, el desierto de lo real que traspasa todos los semblantes, cuando sólo queda caer.

Como toda canción de amor, habla de la droga, pero es lo de menos. Más interesante es la exaltación que se atribuye a la sustancia, omnipotencia que sólo tiene sentido para un varón. «Podés, podés, podés» dice la letra, cuyo contrapunto es «Y no tenés»; es decir, cuando se puede todo, no se tiene nada, ni un «poquito... de amor».

El amor no es potente, siempre es un poquito, un cachito, ese resto que descompleta la potencia en un varón. Por eso el amor es un símbolo de la castración masculina, porque apunta a lo que no se tiene y, encima, es chiquito.

Enamorado el varón siempre la tiene chiquita, quizá por eso muchos cuando aman son impotentes. Charly incluso en su época más dura (y más duro) tuvo la madurez para avisar que por el lado de la potencia no va.

II.

Mi amiga J. está enojada con los hombres porque no se fijan en ella. Yo le digo que seguro se fijan en ella. Ella dice que no la invitan a salir y le respondo que una invitación se hace de a dos, que ningún varón la va a invitar a salir si ella no está disponible y, además, se lo hace saber.

J. me pregunta si digo que lo tiene que seducir. Le digo que no, que todo lo contrario, porque además, como están las cosas hoy en día entre varones y mujeres, si ella fuera seductora, seguramente él se asustaría. J. me dice que, entonces, no se puede hacer nada y yo le digo que puede invitarlo a que la seduzca. Me pregunta a qué me refiero.

Le digo que una manera tradicional es festejarlo un poco, que los varones creen en eso y que les gusta mucho. J. me dice que ni loca le va a «sobar el lomo» a un tipo. Le pregunto por qué es tan despectiva.

Me dice que es «jugar el papel de tonta». Le digo que es un juego, que sin duda a él le tocaría un papel no menos ridículo. J. recuerda la canción en que, en una escena de seducción, Charly dice que un tipo «es como Tarzán». Yo le recuerdo a J. lo que sigue en la canción: «Yo estoy con la máquina de mirar» y pienso que vistas desde el exterior todas las escenas de amor son torpes y vergonzosas, pero la vergüenza es un afecto de quien está mirándola de afuera.

Cierto día reflexioné sobre la frase «el amor es más fuerte», a partir de escuchar la canción homónima en la panadería.

¿Más fuerte que qué? Que el deseo, seguro. Es lo que muestran esas situaciones en que dos personas se separan. Incluso es posible que ambas ya se hayan enganchado con otras, pero aun así el vínculo resiste.

Es más fuerte y, entonces, puede ser que uno busque al otro para que entienda que la separación era necesaria, es decir, espera que juntos tomen la decisión, ¡pero si pudieran hacerlo la separación no tendría motivo, ya que no haría otra cosa que consolidar más fuertemente la unión!

O bien puede ser que el otro, con la idea de que decir ciertas cosas le permitirá cortar, llame de vez en cuando para hablar (putear, llorar, reprochar, etc.); sin embargo, ¿por qué nos autorizaríamos a llamar a alguien de quien nos separamos, sin pensar en que quizá lo estemos molestando, si no fuera porque con ese gesto contamos aún con que nos ama?

Podemos ya no desear al otro, ya no desear su deseo, pero la herida narcisista que implica no contar con su amor es más difícil de resolver y requiere más tiempo. Algunas parejas creen que la falta de deseo es motivo suficiente para una separación; así no hacen más que olvidar que lo que une es el amor, que es más fijo, menos móvil, más fuerte.

Quizá una separación empiece no cuando se desea a otro, sino cuando se le escribe o se llama a un ex y se dice, ante todo: «Disculpame que te joda un minuto, ¿podés hablar?». Y esa culpa confesada no sería signo de otra cosa más que del amor que hubo. El deseo desaparece, el amor es eterno.

Hay una enfermedad que padecen los músicos, el «síndrome Bob Dylan», que consiste en creer que cualquier pavada que digan puede ser el verso de una canción. A todos les ocurre, tarde o temprano.

A Calamaro le agarró ya de grande, después de más de veinte años con la música. A Manu, de Estelares, recién en el segundo disco.

Me corrijo: a Spinetta nunca le agarró, porque padecía el «síndrome de Spinetta» que, en realidad, es el estado máximo de salud. Y si lo pienso bien, ni siquiera a Bob Dylan le llegó todavía su síndrome.

Parecería que estos síndromes con nombre propio no aquejan a quienes los inventan. Ellos son los virus, que incluso afectan a gente brillante, como Fito Páez, que inventó el «síndrome Fito» pero padeció el de Dylan, el de Spinetta y el de Charly.

Seguramente no se pueda estar a salvo de esa enfermedad que es la música del otro y el único antídoto pase por generar una mutación que enferme a otros. En la música hay virus y parásitos, como en todas las artes y en la vida en general.

«Panic» es una de las canciones de The Smiths que nunca se editó en discos de la banda. La mejor parte de la letra es cuando dice: «Quememos la disco, ahorquemos al DJ, porque la música que pone todo el tiempo no dice nada sobre mi vida. Ahorquemos al bendito DJ».

Morrissey se inspiró en la indignación que produjo que el DJ de una radio pusiera «I'm your man» después de Chernobyl.

No soy fanático de Sabina. Es cierto que muchas melodías tuyas me gustan, aunque no sean tuyas, ya que quien hace la música de sus letras es un profesional; es decir, él es un escritor, mucho más de poesía que de canciones. Y como poeta, la verdad, muchas veces me parece efectista, sin magia, como un Arjona sofisticado, como un Iván Noble con menos testosterona, digo, lo escucho, lo canto, con la pasión de la vergüenza íntima, hasta que, como cierto día, entré al kiosco que está al lado de la Facultad, antes de dar clases, donde sonaba «El rocanrol de los idiotas» y presté atención a una estrofa que dice:

«Y sin equívocos de vodevil
Ni alertas rojas en el corazón
El dios de la tormenta quiso abrir
La caja de los truenos y tronó».

Entonces es como si escuchara la canción por primera vez y pienso que esos versos son hermosos, que no solo nombran algo que existe, sino que lo hacen con una belleza enorme. Me dejó llevar por la emoción y arriesgo que ni Leonard Cohen pudo escribir mejor ese instante en que, ya sin la ambigüedad risueña de las palabras ni los sobresaltos de la ansiedad, dos personas se preparan para darse un beso, lenta y furiosamente, como si fuera un designio divino.

Solo por esos versos, creo que es un gran poeta, de la misma manera que E. E. Cummings me gusta por dos poemas y el resto me parece una porquería y no lo entiendo. Por suerte a los poetas no les pedimos una obra, nos alcanza con algunas estrofas que recordar y, de vez en cuando, vivir.

Hay una fantasía típica en muchos varones: se erotizan al poner celosas a sus mujeres. No se trata de que las mujeres «sean» celosas, sino que actúan una fantasía edípica del varón. El erotismo de esta fantasía es una variación de la fantasía que Freud llamó «Pegan a un niño».

Se trata de varones que no pueden estar en presencia de su mujer sin seducir a otra. Podría ser la situación de que, en una fiesta o cualquier lugar, miren a otra mujer; o incluso que en una conversación le den la razón. No hay nada más seductor que darle la razón a alguien (por eso el dicho popular es que se la da a los locos).

«¿Qué te hacés el copado con fulana?», pregunta la mujer herida. No es que ella sea una controladora, sino que es un gesto dedicado: él se hace retar, y así se defiende de su deseo (el de ella) con otro deseo (el de él) y por eso el deseo es el deseo del otro.

La hipótesis de los celos histéricos o femeninos (que son diferentes) sería restrictiva para entender esta situación. Es una típica fantasía edípica en varones: si me reta, soy un niño travieso y transgresor, así me cuida, me protejo de su deseo con su amor, como lo hace un niño con su mamá.

El fundamento último de esta fantasía, que reduce la mujer a la madre, es evitar que la mujer sea el padre. Una mujer, para un hombre, es la madre o el padre: si es la madre, él es

niño; si es el padre, está castrado. Si está castrado... ¡desea! y, si desea, tiene miedo de la pasividad que implica el deseo (en el varón), porque un deseo se padece: lo muestran las canciones que hablan de cómo una mujer «roba el corazón» u otra parte del cuerpo (que simboliza el falo).

Freud no tenía razón (prefiero dársela a una mujer): el varón nunca sale del Edipo, y queda atrapado en la seducción paterna; mientras que las mujeres sí pueden salir a través del encuentro con un hombre (si alguna vez logran la decepción del padre).

Los varones siempre son endogámicos, la exogamia solo es femenina.

Una tarde de invierno, en Chile, llego con mi boleto a la puerta de embarque y, fiel a mi neurosis, pregunto si la puerta C1 es la que tengo enfrente, la que tiene un cartel que dice C1. Necesito que otro me lo diga. Pero no hay nadie de la aerolínea, sino una sola persona, sentada con su valija y un sombrero de verano.

En el cartel también dice la temperatura: 5°, pero él es el único: «Hola, ¿es acá la puerta C1?»; «Sí, claro mi amigo» me dice con tono caribeño. «A Buenos Aires, ¿no?» pregunto con sospecha innecesaria. «Nooooo, a Miami», me responde orondo.

Entonces le digo que no puede ser y estiro el cuello para ver su boleto: C11645. Ahora no dudo de que es la puerta 1, pero le digo: «Me parece que tu vuelo fue 16.45» y veo que empalidece. «¡A mi madre!», exclama y empieza a desesperar.

Me siento culpable y le digo «Calma». Y es peor. Estoy destrozado. Lo acompaño a buscar a alguien de la aerolínea. En el camino me cuenta que se iba a encontrar con una chica que conoció hace un año y que por fin iban a verse. Teme perderla.

«Si ella te ama, te va a esperar», digo y me arrepiento al instante. Por suerte ya estamos en la ventanilla donde le aclaran que su puerta es la C11 y su horario de salida es 6.45.

Nos reímos como amigos de toda la vida. Le propongo invitarlo a una cerveza para celebrar. Ambos tenemos tiempo. En el bar del aeropuerto me pregunta por mi profesión. Le digo que escribo y me animo a contarle un secreto: el año próximo cumpliré con mi último compromiso editorial de un libro de psicoanálisis y volveré a escribir novelas. «¿Qué te gustaría escribir?», me pregunta. «Historias de amor, tontas canciones de amor», le respondo.

Brindamos y me sigue contando cómo conoció a su chica, que tiene olor a mar en el pelo y baila al son cubano como ninguna. Le cuento que poco tiempo antes había hablado en la radio de cómo a las mujeres les gusta bailar. «A los hombres también, chico», me dijo y agregó: «Si se dan maña».

Y concluyó: «No es bueno dejar a las chicas que bailen solas».

Nos despedimos. Lo dejé irse con mi secreto. Llevarse lejos.

El saber popular reconoce en la vida erótica masculina la distinción entre mujeres para acostarse y otras para el matrimonio.

Un psicoanalista desprevenido podría creer que esa distinción es propia de la neurosis obsesiva, pero ni siquiera Freud diría eso, que también la reconduce al núcleo íntimo de la masculinidad y, de acuerdo con lo que plantea Foucault en *El uso de los placeres* (el segundo volumen de *Historia de la sexualidad*), esta distinción tiene su fundamento en el modo griego de organizar el hogar, en el que la esposa es reconocida como «dueña de la casa» («patrona», diríamos también): «El marido fiel no es aquel que vincula el estado matrimonial con la renuncia a todo placer buscado en otra; es aquel que mantiene hasta el fin los privilegios reconocidos a la mujer por el matrimonio».

El «gobierno de sí» que implica la subjetivación antigua, de la que somos herederos en buena medida, mucho antes que plantear una exclusividad sexual, supone la elección de una mujer que, entonces, será diferente de las demás. No porque será madre, siquiera, sino porque «debe convertirse en una buena ama de casa» (dice Foucault). Es algo que hasta Joaquín Sabina sabe cuando canta: «Y cuando vuelves hay fiesta en la cocina», porque la belleza de esa mujer no radica

en sus adornos ni en su físico, sino que su «belleza real está asegurada suficientemente por sus ocupaciones hogareñas» (según Iscómaco).

Aquí sí hay una distinción clínica interesante: me acuerdo de una mujer que una vez me dijo que los tipos, a su deriva, no saben poner linda una casa, sino que solo saben montar oficinas (o consultorios, como me dijo a mí). También recuerdo que una vez le dije a una mujer que lo que más me gustaba de ella era su «calidad doméstica» y me tiró un vaso.

Ella lo tomó como un insulto, para mí era halago: pienso que lo interpretó como una forma de sometimiento, si lo pienso creo que le estaba diciendo que ella era un lugar al que me gustaba volver —aquí surgen todas esas imágenes y metáforas que tanto explotan las canciones de amor: «Igual que un niño abandonado», dice Calamaro; «Llévate a mi morada otra vez», dice Pity Álvarez.

Es mentira que los Beatles se separaron por Yoko.

Se separaron porque no se bancaban más a Paul que quería hacer todo solo.

Sin embargo, es increíble que en esa época en la que ya no tocaban juntos hace años (porque grababan cada uno por su lado), hayan podido subirse a una terraza y tocar tan cómodamente. ¿Qué clase de poder es esa posibilidad asociada a una comodidad? Es una capacidad, no una potencia.

En esto pensaba cuando un varón de cierta edad venía hablando de algunas cosas que ya no puede y de repente dijo que, a pesar de eso, tiene una capacidad. Me hizo pensar en que los jóvenes tienen mucha potencia pero no capacidades. La capacidad implica cierta madurez. Quizá sea la manera en que un varón sortea el conflicto de potencia, en que puede dejar de sentirse amenazado, cuando ya no necesita demostrar.

La potencia se subjetiva como capacidad, mientras que los varones que a pesar de los años quedaron fijados en la compensación apenas huyen de la impotencia. Es la mascarada masculina actual.

Esta distinción me hizo recordar también el último recital de Spinetta, cuando tocó «Muchacha ojos de papel» con esos amigos con los que hace años no ensayaba. ¿Cómo es

que el flaco, que era un loco del ensayo (al punto de que por eso no grabó con Charly), se animó a tocar tan relajado? Es porque además de la potencia, tuvo la capacidad.

Lástima que a veces haya que llegar a la antesala de la muerte para verificar cuánto se puede sin miedo.

Para la opinión común, los Beatles se separaron por culpa de Yoko.

Sin embargo, John y Yoko se conocieron en 1966, mientras que Paul y Linda en 1967 y fue ahí cuando empezaron los problemas de la pareja Lennon-McCartney.

Un hombre no puede tener dos mujeres, por lo tanto Paul tuvo que separarse de John por Linda. Sin embargo, en la década del '80, luego de casi fundirse con una película en la que hace el duelo por la muerte de John (de la que lo único que se salvó fue el *soundtrack* «No more lonely nights»; del duelo por Linda solo se recuperó después de padecer a una mujer que casi lo mata) Paul tuvo una amante de apellido Mac Manus, más conocida como Elvis Costello.

Paul y Elvis escribieron juntos varias canciones, que se repartieron: algunas como «My brave fase» (toda una canción de renacer) se publicó en el disco *Flowers in the dirt* de Paul; «Veronica» en el álbum *Spike* de Costello.

«Veronica» es una canción preciosa que cuenta la historia de la abuela de Costello y pocas cosas son tan lindas como la capacidad de Elvis para cantar sobre una misma nota modificada, esa forma de decir un nombre sin nombrar, más bien llamando.

En la edición de 2017 de *Flowers in the dirt* se agregó una canción que me encanta: «Twenty fine fingers», que hasta ese entonces estaba grabada en un demo de 1998 y con un título equivocado «Twenty five fingers».

Ese demo es uno de los pocos discos que guardé todos estos años. Me lo trajo de New York una novia en 1999 y se lo grabé a diez amigos en la primera semana. Hace poco lo escuché de nuevo.

También me acordé de que esa novia después de que nos separamos salió con un chico que era un garrón. Después empezó a salir con un tipo que es un genio y la hace feliz. Cada cual ama a su pareja como a su síntoma; nunca se entiende bien qué une a dos personas, no hace falta saberlo tampoco.

Siempre me llamó la atención algo que les pasa a muchas personas cuando están a punto de irse de la vida: sueñan que sus padres los vienen a buscar.

Cuando Paul McCartney escribió «Let it be» —en la previa de la ruptura de los Beatles— soñó que esas eran las palabras que le decía su mamá; por eso la canción dice *Mother Mary* (que debe entenderse de forma literal —y no (solo) como alusión a la Virgen—, ya que su mamá se llamaba así).

¿Quién deja de ser un niño que espera que otro lo cuide o proteja? ¿Por qué el cuidado es materno?

Porque el cuidado depende de la alimentación; se basa en una relación nutricia —aunque quien pueda darle de comer a un bebé, una vez nacido, sea un varón—, pero la primera fuente de alimento es otro cuerpo. Por eso muchas metáforas que parecen sexuales —como «sumergirme en vos»— nombran esa necesidad del cuidado; mejor dicho, que la fuente de la sexualidad es lo nutricional —es una idea freudiana, por cierto—.

En el cuidado siempre estamos hablando de una interioridad; todo lo que tiene que ver con el cuidar se resume en la preposición «en».

Incluso el deseo viril de penetración depende de una relación de cuidado, es un deseo de «entrar» (o como dice otra canción: «meter mi nariz en tu pecera», que expresa un retorno al medio acuoso del vientre).

En este sentido toda relación de un varón con una mujer es fantasmáticamente incestuosa y el deseo posesivo tiene su origen en el de ser amamantado (es apariencia de actividad, pero supone la máxima pasividad).

En 1984, Paul McCartney incursionó en el cine con la realización de *My regards to Broad Street*, una película que fue un desastre y con la que casi se fundió.

Los críticos la destrozaron y, más allá del goce de los inútiles por atacar a quienes deben alguna idea (por eso cierta crítica irónica es una pasión de eyaculadores precoces), tuvieron razón en un punto: era demasiado personal, no se terminaba de entender.

Lo que sí fue un éxito fue el *soundtrack*: «No more lonely nights» todavía se escucha en la radio. Hay un verso de la letra que me conmueve: *We've only got each other to blame* [forzando la literalidad: «Sólo nos tenemos el uno al otro para acusarnos»] porque muestra que el reproche no es una coyuntura en una relación sino un lazo intrínseco: la culpa-en-el-otro es la fórmula, si no del amor, al menos de lo que hace lazo en el amor; por eso el amor no une. Siempre une el espanto.

Henry Sullivan, en su libro sobre los Beatles y Lacan, dice que esta película muestra el duelo de Paul por John; así se entiende que haya sido tan personal y que, sobre todo, que Paul haya perdido tanta plata en esta producción, en la que apostó por un fracaso asegurado. Es lo mismo que pasa en muchas parejas, después de una separación.

Lo interesante es que solo así Paul pudo abandonar algunos síntomas que arrastraba como post-beatle. Si uno lee biografías, la relación de Paul y John no fue muy distinta a la de un matrimonio clásico: varón obsesivo-compulsivo y mujer histérica-narcisista. Pero ese ya es otro tema, el de los síntomas de pareja y la pareja como síntoma.

Hace poco escribí un artículo sobre la masculinidad contemporánea. No creo en la idea de «nuevas masculinidades», como no creo en lo nuevo. Pienso mucho en Paul McCartney para escribir.

Toda la música pop desde la segunda mitad del XX es una nota al pie de sus melodías. Él inventó las *silly love songs* y también reinventó lo masculino.

En las fotos con los Beatles siempre elegía una posición diferente a la viril. Un animal, un vestido de mujer, de espaldas, con pies descalzos, etc. Incluso cuando se vestía de hombre lo hacía de forma paródica, exageraba un bigote o la montura de los anteojos, sin perder nunca su *baby face*.

Cuando Lennon hizo su único acto masculino, envejeció diez años en uno, hizo un disco de madurez absoluta y murió.

Paul nunca muere, por eso se fantasea con que haya muerto cada dos por tres. «Sólo los hombres pueden morir», escribió una vez Marguerite Yourcenar.

Paul fue el último hombre, el que hizo de la masculinidad un semblante y un concepto. Después de él, podemos pensar lo masculino, pero lo cierto es que ya no hay hombres.

Algo más sobre Paul y su «mother mary».

Yo nunca sueño con mi mamá. Hace muchos años le conté a mi analista (o ella me lo dijo, es lo mismo) que escribo para acercarme a ella. ¡Será por eso que escribo tanto! Pero con papá sueño seguido. También cuando estoy preocupado. Una vez di una clase sobre los sueños con papá (que hasta se publicó en un libro que se llama *Las clases*).

Siempre que sueño con papá me siento en paz. Anoche vino a decirme que no coma tanta mostaza. Los que me conocen saben que es mi condimento favorito (que puedo comer por cucharadas directas), y que empecé a comerlo de chico con mi abuelo, el papá de mi papá. Cada uno se droga con lo que puede.

Quienes leyeron mi novela *Los santos varones*, saben que mi síntoma infantil eran las llagas en la lengua que no me dejaban hablar. El análisis es un nuevo modo de hablar, para empezar a hablar de nuevo.

No me gusta viajar, pero me hace pensar y recordar. Cuando escribo busco a mamá, y cuando estoy preocupado lo espero a papá, que nunca me deja solo, que trae la paz y algún consejo para vivir.

En el año 1997, G. me regaló *The Queen is dead* de The Smiths. En el año 2002, llevé el disco a la casa de M. y se lo quedó, pero me llevé *Stories from the city, stories from the sea* de PJ Harvey. En el 2004, S. se llevó de casa este disco y otro día me trajo *29:09:00* de Suárez, que le di a A. una tarde de verano en 2005 y, a los pocos días, me prestó *Pintame los labios* de Bochatón, que nunca le devolví y, luego, en el 2007, le presté a J., que cuando se enojó me lo devolvió y yo le devolví uno de Rosal que me dijo que no era suyo, pero igual se lo quedó, mientras que *Dulce Fuerte Grave* de Flopa no sabíamos de quién era.

Después llegó Youtube y después Spotify y ahí ya se vuelve más difuso el pasado.

En 1989 sale el primer simple de una banda nueva: Electronic.

Sus integrantes son conocidos: Bernard Sumner (ex Joy Division y New Order), Neil Tennant (Pet Shop Boys) y Johnny Marr (The Smiths).

La canción se llama «Getting away with it» que, por el contexto, podría traducirse como «salir con la mía» o «quedar impune», y la escribieron Sumner y Tennant para Marr.

Está dedicada a Morrissey, a su melancolía narcisista, a su sufrimiento afectado, a su sentimentalismo tóxico que hace que siempre salga ganando, como ocurrió con la separación de los Smiths.

Mientras en las estrofas la canción toma la voz de Morrissey y lo pone en ridículo con versos largos que muestran su actitud poética como una mera pose, en el estribillo la voz encarna la simpleza del guitarrista con una frase concreta: «Por donde se lo vea, es claro, yo te amo más de lo que vos a mí». Es contundente.

Una banda es como una pareja. Después de los Smiths, Morrissey siguió tocando sus canciones, mientras que a Marr le tomó casi 30 años volver a hacerlo, ¿qué otra cosa sino el amor impide algo así? Sin los arreglos de Marr, los Smiths no habrían existido. Es una de las guitarras más dulces y sólidas que existen. En nuestro país solo Leo García se le compara

(que es nuestro mejor guitarrista, el más sensible, y también le cantó a Morrissey con letra de otro).

Siempre es extraño y caprichoso cuantificar el amor, pero sin duda es una tarea justa. En última instancia, decir más o menos en el amor es una denuncia respecto del egoísmo ajeno, es la queja por el amor que no se entrega y el dolor de quienes aman en silencio, pero con las manos. Así amaba Johnny con pequeños solos de guitarra. Nunca pudo volver a amar después de los Smiths.

Cuando en 1990 salió el primer disco de Electronic, la canción no fue incluida.

Sucede todo el tiempo:

—Amo a los Smiths.

—¿Perdón?

—Dije que amo a los Smiths. [Gestos] Vos... vos estabas escuchándolos...

—[Para sí mismo] Te gustan los Smiths...

—Sí. [Canta un fragmento]. Los amo.

Cuando apareció «Morrissey» de Leo García me explotó la cabeza. No solo porque para mí él es el mejor guitarrista del rock nacional, sino porque la letra es perfecta. El autor es Pablo Schanton.

Veamos el principio: «¿Sabrá tu novia que escuchamos Morrissey?».

Es una bomba: es casi una frase impronunciable en voz alta, salvo por despecho, porque pone de manifiesto un secreto (de ahí la referencia al saber) y una práctica cómplice (escuchar).

Además, lo interesante es que una relación hétero queda subtendida por una relación homo. ¡Es un comienzo proustiano!

Es un observable clínico además: los varones en pareja con una mujer suelen extrañar a otras mujeres, les toma mucho tiempo dejar los hábitos que tenían con sus ex a pesar de estar con otra. Ahora bien, forcemos la hipótesis: «homo» no es el vínculo de un varón con otro varón, sino la relación con su ex. El verso siguiente lo explica: «Que me extrañas más de lo que ella te extraña», es decir, el punto de comparación para un varón que extraña es una mujer; dicho de otro modo: al extrañar el varón queda feminizado.

Y ¿cómo suele feminizarse un varón neurótico? Con fantasías homosexuales. Separar ese prejuicio homofóbico es la tarea del análisis muchas veces. Toda la canción es perfecta. Le agradezco al pibe que la tocó hace una semana en el subte y me hizo recordarla. Le dejé una sustanciosa recompensa por su generosidad.

El 15 de enero de 1995, Morrissey lanzaba «Boxers», single que promocionaba la gira *World of Morrissey*.

La canción cuenta la historia de un boxeador pasada su época de oro. Está en la lona y sólo le queda la resignación de las piñas que recibió. Un hombre está hecho de sus marcas y cicatrices. Y nadie está arriba más que un rato.

Después de la versión de Lennon de «Nobody loves you when you're down and out», es mi canción preferida para los días de lluvia. Es un modo de cantar, de asumir lo transitorio del éxito, el hombre detrás de la estrella. Y la figura del boxeador, reducido a un cuerpo que aguanta.

Metáfora de ese instante en que nadie puede estar en nuestros zapatos.

¡Qué lindas eran algunas canciones patriarcales y heteronormativas de los '90! Como esa de Space que decía «la hembra de la especie es más mortífera que el macho» (que, en realidad, es un verso de un poema de Kipling: *the female of the species is more deadly than the male*).

¡Qué difícil será seguir teniendo ganas de bailar en un mundo tan políticamente correcto (en lo discursivo) e igualmente injusto en lo cotidiano, como si la higiene lingüística redujera la violencia!

Hay un dato histórico en que muy poca gente repara.

En Argentina, el primer canal con transmisión continua fue uno de música. Lo sé porque eso ocurrió hacia fines de los '80 y, en ese entonces, pasó que dejé de pasarme a la cama de mis papás a la noche, pero como igual me despertaba en la madrugada, prendía la tele y miraba videos en Music 21.

Así fue como dejé los dibujitos por los clips y tuve mi primera educación sentimental. Con la música, mucho antes que la literatura.

Así fue que empecé a llegar del cole y en lugar de ver a los Thundercats prefería ver el video de «Cream» de Prince, que era muy sensual además. Lo esperaba.

Hasta que un día, mejor dicho una noche, apareció en la tele «Tazas de té chino» de Don Cornelio y la zona. Me cambió la vida. Yo tenía 9 años, no entendía nada de la letra («una vitrola a gogó») pero me pareció fundamental.

Y ahí estaba él, el bello Palo. En ese entonces las canciones no estaban al alcance de la mano; estaban en la cabeza, hasta que volvían.

Muchos años después, me había olvidado de esto un poco, pero cuando en una disquería vi el CD de Don

Cornelio, lo compré. Ni siquiera tenía equipo para reproducirlo. Eso vino después.

También tuve un prendedor de la banda, que hice a mano, copiando el dibujo de la tapa de ese disco, y que pegué sobre un pin de The Stray Cats. Ahí ya era adolescente.

Una vez estuve con Palo, gracias a esas vueltas de la vida; me pareció el tipo más común del mundo. Y para mí fue genial descubrir que ser un genio era ser común. Siempre admiro de él su capacidad para cambiar de proyecto, para ir para otro lado y no añorar lo anterior. Además de Spinetta, pocos músicos tienen esa virtud, pero este es otro asunto.

Si tuviera que elegir un tema suyo, no podría, sí algunas frases como «Te estoy esperando ansiosamente» o «Mi mano en tu vientre, a eso yo llamo belleza» y varias versiones en vivo en las que deja todo, con esa voz fuerte de gallo y rufián femenino que le sale de la garganta.

De las bandas inglesas de los '80, una de mis preferidas es Tears for fears. El nombre es hermoso y, además, salió de un manual de psicopatología.

Es una banda con un fuerte sentido irónico, pero no quiero hablar de eso. Sí recordar que una de mis canciones favoritas es «Advice for the young at heart» (1989).

Es una canción hermosa, con un mensaje transversal que cuenta algo que sólo con el tiempo se pudo decir. A diferencia de Culture Club, Erasure y otras bandas en las que era claro que sus miembros eran abiertamente homosexuales, tanto Roland como Curt nunca dijeron que habían sido pareja durante un tiempo. Por cierto, ambos estaban casados con mujeres e incluso tuvieron hijos. Algo que algunos varones que amaban varones tenían que hacer, esconderse detrás de una mujer y hasta de una familia.

Me gusta mucho cuando la letra dice: «Mucha gente viviendo en un mundo secreto, mientras juegan a la mamá y el papá, nosotros jugamos a ser niños y niñas». El video de la canción muestra el casamiento de una pareja latina (es decir, *outsider*) y a partir de la mitad confronta con la mirada de quienes los juzgan en la calle. El detalle es que después de un momento en el que se muestran tres momentos de un matrimonio joven, mediana edad y en la vejez, aparece una

pareja en la que hay dos varones vestidos de novios y luego se alza un puño. Es decir, a su modo la canción habla de las dificultades para el lazo civil entre varones mucho antes del matrimonio igualitario.

«De lo que ocurrió es posible el arrepentimiento, y quizás el olvido, pero de lo que no pasó solo puede sentirse culpa», vuelvo a pensar mientras en la radio cuentan que hoy se cumple otro aniversario de la muerte de José María Contursi.

En la década del '40, él estaba casado y se enamoró de Susana Gricel Viganó. Entre idas y vueltas, la relación no prosperó por prejuicios familiares y cobardía. Ella se casó y tuvo una hija en Córdoba.

En 1939 él escribe «Quiero verte una vez más», en la que un verso dice que prefiere morir para olvidar. Y de 1941 es «En esta tarde gris» que dice: «Remordimiento de saber/ que por mi culpa, nunca ¡Vida!/ nunca te veré». Pero el punto culminante es «Gricel» (1942), en la que el nombre es explícito, una canción hermosa que versionaron Spinetta y Fito en *La la la* (1986).

Luego vino «Cada vez que me recuerdes» (1943) y así podría seguirse. En 1957 él quedó viudo. Ella también estaba sola: su marido la había abandonado. En 1962 vuelven a verse.

Se casaron en Córdoba el 16 de agosto de 1967, pero él ya estaba enfermo y vivió unos pocos años más. Sólo herido de muerte pudo estar con la mujer que amó toda su vida, al menos para la que escribió o, mejor dicho, la causa de su escritura.

Mi tango preferido es «Como dos extraños», cantado por Goyeneche, pero también me gusta la versión que hicieron Pedro Aznar y Mercedes Sosa. Toda la letra es hermosa, y muestra cuánto le debe al tango el rock nacional, y a la memoria atormentada del amor frustrado.

La última vez que la escuché fue un día de lluvia, en la puerta de un cine en Diagonal, cuando me encontré de casualidad con una mujer, después de no vernos durante mucho tiempo, y a los dos nos pareció gracioso que un tipo cantara ese tango a nuestro lado.

Nos saludamos rápido y huimos, cada uno en dirección simétricamente opuesta, como si el mundo no fuera redondo y no fuéramos a vernos nunca más.

Prefiero la versión de Floreal Ruiz, con la orquesta de Basso (1961).

Él le dice que no y ella entiende que la rechaza. Como respuesta a esta decepción ella se enoja y adopta la actitud orgullosa de hacerle sentir su falta. Se hace buscar, le expone que su amor es dispensable y puede ser de otros, le muestra que puede perderla. Pero él no la rechazó, sí le dijo que no. Le pide perdón, como en la canción de Andrés Calamaro: «Yo no quise lastimarte, solamente te dije que no».

Pero ella entiende que él la rechaza, y así justifica su pequeño resentimiento. Obtiene el goce del despecho, y luego se arrepiente, se siente sola y va a buscarlo. Porque su enojo no la separa sino que la une a él más que el amor. «Como odian los amantes», dice la canción de Sabina. Pero él no la rechazó, solo le dijo que no.

Y ella no puede escucharlo a él solo, sino que escucha su rechazo. Él le habla con el corazón, incluso cuando le dice que no. Pero ella escucha su propia fantasía (me rechaza) y responde con su síntoma (la venganza).

Así durante años de análisis.

Poder escuchar, alguna vez, esa negativa de un modo diferente, que no sea una privación, puede ser un buen final.

Y el inicio de otro amor.

Muchas personas se quejan de que no pueden terminar cosas, de que las dejan por la mitad, etc. Entonces vienen a análisis para hacerse autorizar la fantasía de que concluir algo sería llegar hasta el final prescripto, cumplir obsesivamente, llegar hasta la última página de un libro, la última clase de un curso, recibirse, como si el fin fuera una finalización.

A veces aprenden que dejar algo por la mitad puede decir un fin también, no por falta de constancia, sino porque ya fue suficiente; y que mucho más importante que una perseverancia imposible (idealizada en otros) es decir que no a tiempo y con convicción. La gente que termina las cosas tal como se las propone está muy enferma. Son robots. Como dice Calamaro: «Todo lo que termina, termina mal, poco a poco; y si no termina, se contamina más, y se cubre de polvo».

Todo termina por la mitad.

También los libros.

En un grupo una mujer dice que un varón es quien obedece a cambio de amor. Otra pregunta en chiste: «¿Esa no es la definición de mascota?».

Yo recuerdo la canción de Calamaro en que dice haber sido un «perro compañero».

Luego recordamos la novela de Paula Pérez Alonso, *No sé si casarme o comprarme un perro*. Entonces pensamos la relación entre la función de marido y el animal doméstico.

Así pensamos también la resistencia de ciertos varones a escuchar a sus mujeres: «obedecer» viene de *ob audire* (oír). Alguien mencionó a Ulises y las sirenas.

Finalmente, pensamos que la función de marido es diferente a la del obsesivo: ambos cumplen, pero el primero escucha; mientras que el segundo hace para no oír.

A lo mejor puede ser un buen destino en el análisis de ciertos varones: que enlacen su obsesión a la función de maridos, otro modo de hacer con el síntoma, de domesticarlo.

Una vez una bruja me dijo: «Cuidate mucho de necesitar el amor» y fue un consejo que le agradecí.

Recién me doy cuenta de que esas palabras son el anverso de un consejo que suelo dar: «No le pidas al amor lo que no puede dar».

El reverso es la canción de Calamaro: «Una guerra no se puede ganar con amor, una casa no se puede comprar con amor».

No se puede, ¡el amor es impotente para tantas cosas!

Los mejores amores llegan cuando no se los necesita; necesitar demasiadas cosas y enamorarse es un peligro: de lastimarse uno, de dañar a otros.

La misma idea está en el tercer tomo de *Historia de la sexualidad*, de Michel Foucault, cuando dice que de la práctica del «cuidado de sí» se desprende una idea del amor que no podría hacer de la pasión posesiva un signo de Eros.

Esta es una idea muy lejana al actual: «¿Cómo vas a querer a otro si no te querés a vos mismo?».

LUCIANO LUTEREAU

Es psicoanalista y escritor. Escribió diversos ensayos sobre su especialidad y tres novelas: *Los santos varones* (2011), *Marcadores nuevos* (2014) y *Perezosa y tonta* (2022). Los poemas, que se dispersaron en plaquetas y libros imposibles de encontrar, se publicaron en el volumen *No quiero ser tu amigo* (2019).

Contenido

1. / 9	20. / 39
2. / 11	21. / 41
3. / 12	22. / 43
4. / 13	23. / 45
5. / 14	24. / 46
6. / 15	25. / 47
7. / 18	26. / 48
8. / 20	27. / 50
9. / 22	28. / 51
10. / 23	29. / 53
11. / 24	30. / 54
12. / 25	31. / 55
13. / 27	32. / 57
14. / 28	33. / 59
15. / 29	34. / 61
16. / 31	35. / 62
17. / 33	36. / 63
18. / 35	37. / 64
19. / 37	

Sobre el autor 65



Este libro,
tanto en su versión impresa como digital,
se terminó de componer en Ñuñoa, Santiago de Chile,
en las oficinas de
bulk editores
el 31 de mayo de 2023.

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



una idea,
un fragmento,
una lista,
unos versos,
un texto que no termina
y sin embargo empieza,
un gesto,
un resplandor, un decir,
algo inconcluso
que habla

Ñuñoa • Santiago de Chile
2023

ISBN 978-956-6162-07-0

