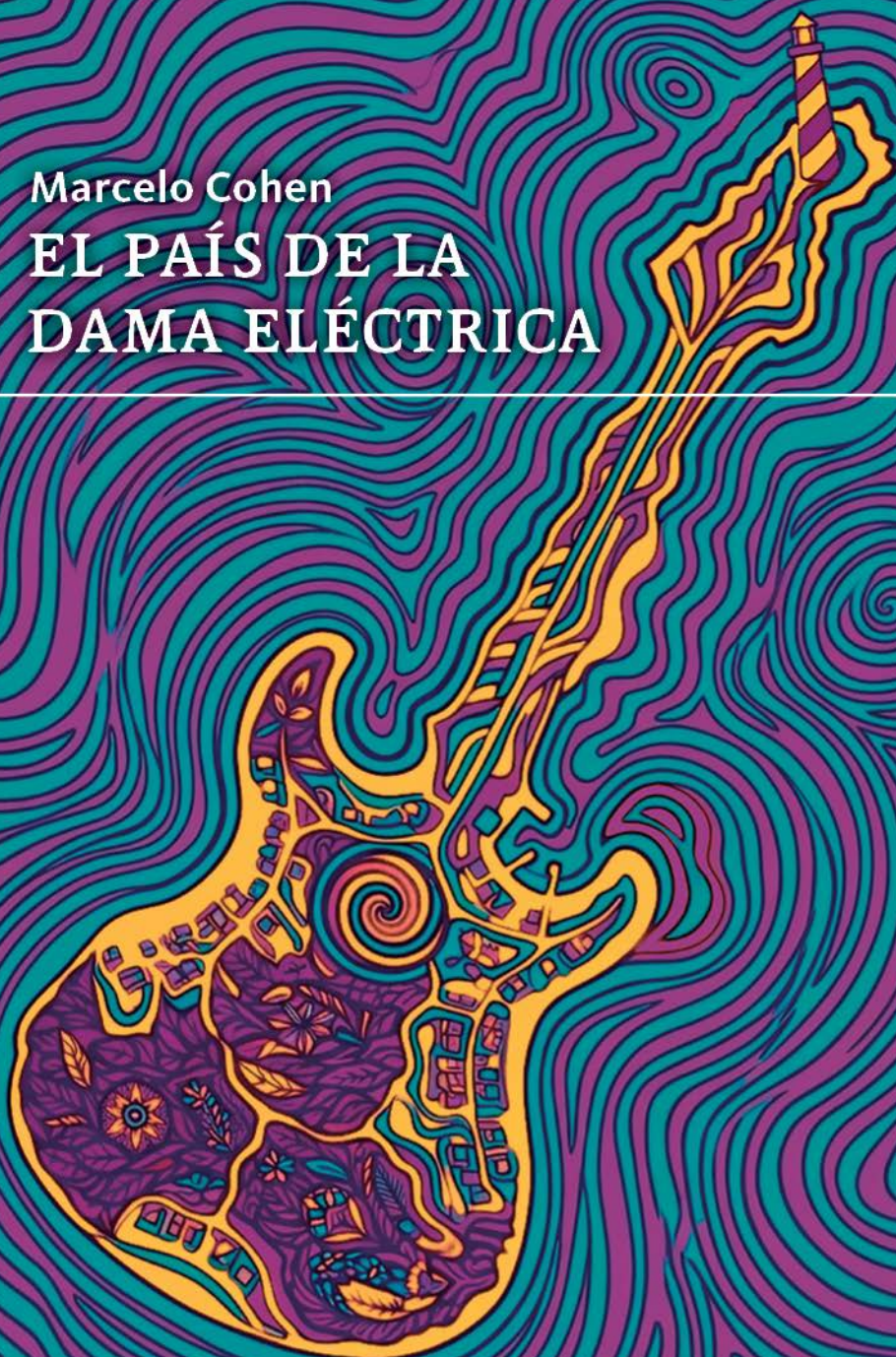


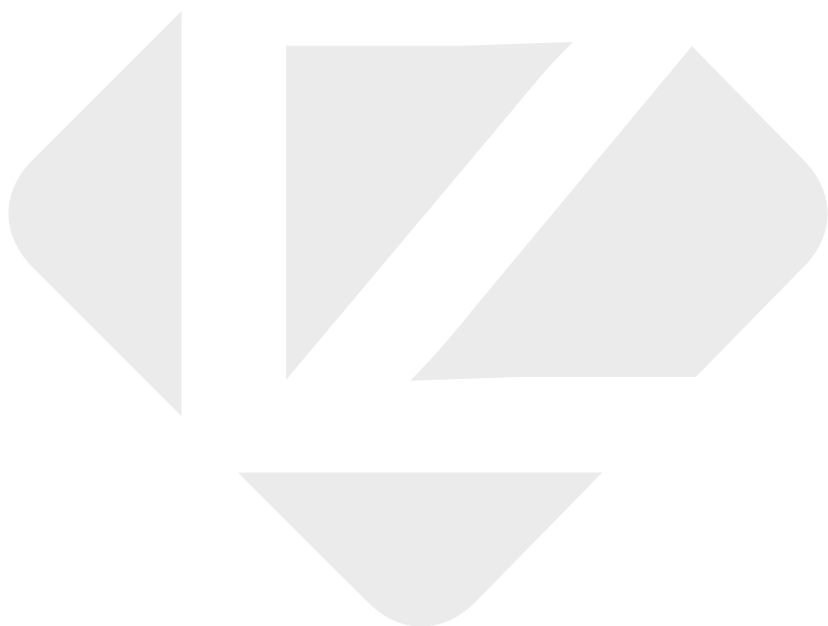
Marcelo Cohen

EL PAÍS DE LA DAMA ELÉCTRICA



INTERZONA

EL PAÍS DE LA DAMA ELÉCTRICA



Marcelo Cohen

EL PAÍS DE LA DAMA ELÉCTRICA

Prólogo de Pablo Schanton

INTERZONA

INTERZONA

Cohen, Marcelo

El país de la dama eléctrica / Marcelo Cohen. - 1a ed. - Ciudad

Autónoma de Buenos Aires : Interzona Editora, 2026.

208 p. ; 21 x 13 cm. - (Zona de ficciones)

ISBN 978-987-790-146-7

1. Narrativa Argentina. 2. Literatura. 3. Novelas. I. Título.

CDD A863

Primera edición en editorial Bruguera, 1984

© Herederos de Marcelo Cohen, 2026

© del prólogo, Pablo Schanton, 2026

© interZona editora, 2026

Pasaje Rivarola 115

(1015) Buenos Aires, Argentina

www.interzonaeditora.com

info@interzonaeditora.com

Dirección editorial: Guido Indij

Coordinación editorial: Fernando Ozón

Equipo editorial: Natalia Brega, Fátima Nieves García

Corrección: Mónica Martínez

Ilustración de tapa: Santiago Tommassi

ISBN 978-987-790-146-7

Libro de edición argentina.

Impreso en la India. *Printed in India.*

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor y herederos. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

¿Cuánto tiempo se puede estar bajo el agua sin respirar?

Prólogo, por Pablo Schanton

*Hey, me desperté del ayer
Estoy vivo, aunque la guerra llegó para quedarse
Por eso, Catherine, mi amor, y yo decidimos
dar nuestro último paseo por el ruido rumbo al mar
No para morir, sino para renacer
Lejos de países tan abatidos y destruidos
para siempre, para siempre
1983... (A Merman I Should Turn to Be), Jimi Hendrix, 1968*

*Y Jimi canta preguntando: “¿Has alguna vez estado en el país
de la dama eléctrica?”. Cómo no, claro que sí. Y no es que
haya estado: yo vivo en el país de la dama eléctrica.
El país de la dama eléctrica, p. 86*

“¿En qué país vivís?”, le pregunta Gerardo a Julia cuando esta novela está por terminar y ya nadie podría sorprenderse de que al protagonista lo hubiera “chupado” la policía. Hoy, a 50 años del último golpe militar que tuvo lugar en la Argentina, sería necesario preguntarse en qué país vivíamos cada uno de nosotros entonces, a sabiendas de que este debut novelístico también se formuló la pregunta oportunamente. Estas páginas –que fueron escritas entre 1981 y 1982 en el exilio catalán de Marcelo Cohen– buscando respuestas, encontraron personajes.

El héroe es un rockero de 19 años pasado de nómada que se llama Martín Gomel, mientras que el testigo de su derrotero es un gran

lector y traductor, que termina escribiendo lo que leeremos cuestionando su sedentarismo porteño: Gerardo. Tienta pensar a Marcelo identificado con Gerardo, pero también con Martín. El primer personaje revela la enunciación hacia el final (“Ahora que escribo”). Su visión del rocker consiste en iguales dosis de ternura, envidia y piedad. Por su parte, en un recurso recursivo propio de Queneau, al segundo le corresponderá denunciar su alienación: “Y yo no soy el que dice esto. Y el que lo dice es incapaz de hablar de todo. Nadie es capaz”. En definitiva, *El país de la dama eléctrica* consiste en un contrapunto (una síncope, diremos luego) entre sendas vidas, las cuales unas veces se bifurcan y otras, se fusionan hasta no distinguirse.

No podemos soslayar el marco de recepción que encontró la novela a mediados de los ‘80, al tiempo que transcurría la Primavera alfonsinista y los juicios a las Juntas, recientemente ficcionalizados en la película *Argentina, 1985* (2022). En octubre de 1984, la editorial Bruguera la publicó dentro de su colección Escritores Argentinos. También –hay que señalarlo–, dentro de unas páginas mal encoladas, que pronto se deshojarían (como lo comprobé en varias bibliotecas), para sostenerse apenas, cual mazo de cartas, gracias al abrazo del lomo.

A fin de revisar aquella recepción, podemos recurrir a la lectura que hizo la investigadora Graciela Montaldo en la revista *Punto de Vista*, allá por abril del ‘85. Basta el título de la reseña como síntesis del enfoque: “El otro cambio, los que se fueron”. La canción de Litto Nebbia, que lleva ese nombre y fue grabada en 1973, ratifica que ni siquiera el rock pudo escapar al trágico destino del tango: hay gente que se va porque se exilia o se muere, y hay gente que se queda, en una inercia que carga resignación, espera inútil y nostalgia. Solo un especialista en cadencias melódicas, como es Nebbia, fue capaz de semejante *decrecendo* armónico al final del tema, subrayando un tono de frustración generalizado. Sin dudas, la represión estatal, las desapariciones, el exilio (más las vueltas al país correspondientes), atraviesan esta novela. Sin embargo, ahora

a la distancia, es más fácil detectar que, en realidad, el asunto aquí es cómo dar con un país *más propio* donde vivir. Ahí es donde Jimi Hendrix entra a escena.

Devenir–tritón

Cohen toma prestado el título de esta novela del legendario álbum doble experimental, *Electric Ladyland*, que el máximo guitarrista del rock editó en 1968. Y como traductor profesional que ya era, decide que “land” estará más cerca de “country” a fin de proponer en español un “país”.

Más allá de lo que el periodismo más banal quiera reforzar (la colección de groupies a la que Jimi le entregaba sus noches, y sus días también), la metáfora de ese país habitado por damas eléctricas confunde “una mujer con una guarida”. El vagabundo Martín podrá cantar que una dama no es una casa para él, pero asegura que vive ahí, una utopía que equivale a una Atlantis que despierta como opción de fuga, remitiendo también al refugio atómico con que soñaba Tanguito. La clave radica en la pieza central del lado C de *Electric Ladyland*, 1983... (*A Merman I Should Turn To Be*). En esa fábula, Hendrix y su novia deciden desaparecer en el mar, con el objetivo de perder de vista un mundo de guerras, conflictos y destrucción. El crítico británico Simon Reynolds escribió que con 1983... nace el “rock oceánico” (incluye ahí el *Bitches Brew* de Miles Davis, *Song To A Siren* de Tim Buckley, músicas eléctricas pero no del todo rockeras que Cohen no ignoraba). Reynolds cita una hipótesis del psicoanalista húngaro Sandor Ferenczi, quien declaraba que la pulsión sexual masculina no es más que otro intento por regresar al útero materno, siendo la madre un símbolo del mar. En sintonía, Hendrix cantaba que volvía al mar para renacer.

Visitando paratopías autistas, Martín alucina que convive y dialoga con sus ídolos (Janis Joplin, John Lennon, Jim Morrison,

y, por supuesto, Hendrix), a quienes define como “bandadas de espectros”. Crearse un país propio en un país que se siente ajeno (aun cuando sea la nación donde uno nació), ésa es la meta. Un sub-país, un país submarino (“We all live in a yellow submarine...”, coreaban los Beatles). Una subcultura, en definitiva, como la que propuso el rock desde sus inicios. Cuando Martín toca el *Foxy Lady* de Hendrix sale del mundo y entra a su submundo a refugiarse, cosa que se comprueba cuando Cohen lo pone a describir un no-lugar del rock, “la ciudad”: “(...) volvía entre camiones del ejército, controles de documentos, casas deshabitadas y unos crepúsculos inflexibles, de liquidación. Después venían los tiroteos y los alaridos y los llamados a la denuncia por televisión. Mi único método para mantener la salud era sentarme en la cama y tocar improvisaciones larguísimas sobre *My Foolish Heart* o *Foxy Lady*”. Es por eso que *El país de la dama eléctrica* podría leerse como una alegoría crítica (pero, repetimos: piadosa) del modo en que el rock atravesó la(s) dictadura(s) argentina(s): en forma de un tren fantasma *bueno*, es decir, sin terrores ni terrorismos. No en vano, los años en que la revista *Expreso Imaginario* documentó la subcultura rockera argentina coinciden exactamente con los que duró el Proceso de Reorganización Nacional. Para muchos de nosotros –una generación posterior a la de quienes optaron por la guerrilla revolucionaria, “los que se fueron” o “los fueron”–, el rock significaba un modo de fuga y de protección contra la paranoia callejera. Una vida alternativa, marginalizada (“caída del sistema”), que permitía “cambiar el mundo sin tomar el poder”. Digamos, todo lo que refleja la excesivamente analizada *Canción de Alicia en el país* (1980) de Serú Girán. La cuestión era en qué país vivir.

Cortázar + Spinetta

Rimbaud era un tipo rock hace cien años. Un rockero. No existía la guitarra eléctrica, pero si hubiera existido, ese tipo hubiera tocado rock.

L. A. Spinetta, en revista *Gente*, 1972

Hay una escena clave donde los dos mundos de la novela coinciden en un puente de manos: el momento en que Gerardo saca *Rayuela* de Julio Cortázar de su biblioteca y se lo ofrece a Martín. El texto venía citando y recitando el experimento cortazariano desde el inicio mismo en que sitúa a su héroe en una París donde se busca a una mujer. Aquí La Maga se llama Lucina (apócope acaso de *Alucinación*). Para el argentino Cortázar, el proyecto de *Rayuela* implicaba incorporar (encarnar) el surrealismo europeo al escribir (sobre) su propia *Nadja* (André Breton). Vivir el surrealismo como un realismo al sur: en las periferias, la vida es sueño. El músico y poeta Luis Alberto Spinetta re-citó *La unión libre* (1931) de Breton en su hit *Muchacha ojos de papel*, el cual aparece explícitamente en esta novela, pero también implícitamente cuando leemos cosas como “voz de alcanfor”. Spinetta hizo de este sur-realismo una visión del mundo desde la alcantarilla, como proponía Alejandra Pizarnik. “Sudamérica como el Perpetuo Recinto de Improvisaciones”, definía a su modo Héctor Libertella ese “sur-realismo” en su seminal novela-happening *El camino de los hiperbóreos* (1968), que junto con *El amhor, los Orsinis y la muerte* (1969) de Néstor Sánchez, nos sirven todavía más para linkear a *Rayuela* con *El país de la dama eléctrica*. Aquí Cohen da un paso más hacia el rock, cuando los otros se plantaban en el jazz: por eso, hace converger dos visiones desde la alcantarilla del mundo, la de Cortázar y la de Spinetta.

El objetivo vanguardista de derrumbar el Arte como Institución autónoma para que forme parte de la praxis de la vida cotidiana se retoma en esta novela, como tema y como estética. En tanto Martín se entrega a la bohemia hippie de vivir cantando, Gerardo

el literato frustrado confiesa que su ambición alguna vez “era encontrar a la gigante de Baudelaire y dormir negligentemente a la sombra de sus pechos (...) Todavía no sé cuándo di el paso en falso”. Esa confianza en el poder de resonancia del arte en la vida llega al colmo cuando el rocker imagina a un hombre con frío que decide robar *La primavera* de Botticelli para abrigarse. Cohen multiplica personajes que recurren al Arte para que les ofrezca un catálogo de vidas posibles. Modas o modos de bohemia, *flânerie* y dandismo más democráticos. La distancia entre la fe de esta gente y sus fracasos marca cierto tono trágico en la novela. Sin embargo, tanto el tipo instruido que prefiere lo clásico y el jazz, como el joven que se la juega de maldito y se entrenó en la lisergia, ambos se “automarginan” (hasta la clandestinidad o el ghetto) para “vivir en arte” (Marta Minujín *dixit*), por eso perciben el mundo por default desde la sinestesia y la metáfora. Desde la primera página, veremos autos con las ruedas tajeadas que parecen “cocodrilos colapsados” y habrá gente “nadando en puré de legumbres”. Cuando uno oye cantar al otro y piensa: “No sé de dónde sacaba ese timbre de sierra mordiendo porcelana”; cuando los jacarandáes de la vereda parecen “indios con ponchos de magnesio”, o el punkie confiesa: “Me gustaría saber el nombre de todas las piedras preciosas para compararlos con los colores que no se dejan decir”, en estos y otros casos de “visiones”, comprobamos que la realidad necesita un desarreglo de sentidos, en sentido semiótico y sensorial, como pedía Rimbaud en una de sus visiones que Julio, Luis Alberto, Gerardo, Martín y Marcelo conocían muy bien. Sobre todo Martín, cuya banda fue bautizada Barco Ebrio.

Ruidismo

El universo no es silencioso.

Marcelo Cohen, *El sonido de las cosas*, 2017

Nada Brahma

Mantra indio, en sánscrito “El mundo es sonido”

Todas las cosas tienen música hoy

Y cada tonta cosa es música

Del sol de la tarde.

L. A. Spinetta, 1977

A principios de diciembre del año pasado, el Centro Cultural Recoleta nos convocó a Matilde Sánchez, Maximiliano Papandrea, Manuel Crespo y a mí, para homenajear a Marcelo a tres años de su muerte. Leí un texto que titulé “Marcelo Cohen, un escritor ruidista”, que puede leerse en el sitio de *Otra Parte Semanal*. Antes de hablar sobre *El país de la dama eléctrica*, arrancaba así: “Me propongo reivindicar un libro que rechacé hace cuarenta años, dando las explicaciones de cada decisión”. Ahora seré breve.

En 1985, estudiaba letras en la UBA, a ritmo de una novela por día e insomnios. Había abandonado mi “militancia rockera” junto con mi adolescencia. Después de la Guerra de Malvinas, el rock argentino había dejado de ser contracultural para convertirse en pop comercial. Era la música popular más hegemónica, unánime y nacional, al punto de desplazar al tango y al folklore. Cosas como *Tirá para arriba* de Zas musicalizaban la vuelta de la democracia, a través de un popimismo por decreto que no superaba la fe y la felicidad que imponía un Palito Ortega, cómplice cultural de la dictadura. Por supuesto, siempre eximiré de todo al Charly García de esa época. Como había caído en la Saermanía que me inculcaban en la facultad, *El país* de Cohen –que justamente tematizaba

la misma decadencia que yo padecía– me recordaba las promesas de un movimiento subcultural que prefería olvidar. Incluso, no podía soportar ese mix de jergas, unas importadas del destape español (cosas como “flipar”) y otras locales (“loco”, “la mano”, “concheto”, “copar”), y hasta el *plot* me sonaba a desarrollo literario de un hit radial de entonces, *Un loco en la calesita* de Fito Páez, que entonaba Baglietto.

Ya en 1985, el rock nacional se televisaba como un espectáculo apto para toda la familia, que conducía el careta de Juan Alberto Badía y amenizaba Paolo el Rockero (una caricatura con toda la miseria del costumbrismo). Ya sé que la novela fotografía a su modo ese momento en que filmaciones, pantallas, looks, clips, diseños y videos toman el poder, y que crecerá conforme avancen la década del ‘80 y MTV, pero entonces me resultaba *cringe* leer sobre eso, cuando estaba llegando a Beckett gracias a *Nadie nada nunca*.

Ahora, decidí hacer la debida justicia, porque leída retrospectivamente, reconozco que en ese debut de formato largo, Marcelo ya trazaba una poética que lo vuelve único en nuestra literatura. Sin ir más lejos, su idea de que la literatura debe “abrir el oído” y relacionarse con la música y los sonidos está aquí ya esbozada. La definición de rock que transmite Martín Gomel es más amplia que aquella que lo encorseta en la electrificación del blues. “El rock es una música realista”, dice, porque se hace “con los ruidos, con todos los matices de los ruidos”. Y exige ser todo oídos: “Hay que estar atento al pling-plang de los molinetes en los metros, al viento en las azoteas, al chirrido de las bisagras sin aceitar, a los portazos y las frenadas y las anginas y las máquinas de café y las preguntas que los chicos les hacen a los padres al salir del colegio, al escozor de los pinos también. Después se guarda todo en el cuerpo hasta que se acomode y se va cantando sin pensar (...)”.

El rock según Gomel contaría no sólo con el blues del delta como cuna, sino que se traslada a la Milán de 1913, cuando el futurista Luigi Russolo publicó *El arte de los ruidos*. De ahí su hiperbólica

reivindicación del sintetizador, en tanto instrumento que puede imitar cualquier sonido. Esta propuesta de que todo lo que suena vaya a parar al rock, luego de pasar por el cuerpo, implica que la música ya está ahí, en la vida (de ahí su realismo). Se trata de una música-esponja, omnívora, que entra y sale de la caósmosis auditiva en que vivimos (al menos desde la era industrial). Pocos rockeros compartían entonces ese concepto; pienso en el inglés Steven Stapleton, quien en 1979 arma una lista de músicos experimentales y la publica en la contratapa de su álbum debut bajo el alias Nurse with Wound, pasando en limpio un canon (bandas como Faust, Pierrot Lunaire, Residents, This Heat, Henry Cow y otras), que precede a su propio montaje de ruidos. *El país de la dama eléctrica* practica literariamente el rock-esponja que reivindica. Igual que en otras narraciones precedentes y posteriores de Cohen, aquí leemos partituras narrativas de “soundscapes”, compuestos de sensaciones auditivas (muchas veces motorizadas por un olor). Por ejemplo: “El agua golpeaba los vidrios y el pavimento con la violencia de un taladro neumático. No bien los oídos se me acostumbraron al sonido, oí otro que se debatía más atrás. Era delgado, salvaje, enajenado. Me senté en la cama: Martín estaba maullando como un gato enganchado a los cordajes de la lluvia”.

Recomiendo recurrir a ensayos como *Música prosaica* (2014) o *El futuro de la lírica* (1992) y, sobre todo, *El sonido de las cosas: Notas sobre literatura* (2016), para comprender qué literatura quería hacer Cohen con música y con los ruidos sin “musicalidad”. “Para la lingüística, *ruido* es todo elemento de un mensaje que no aporta información; justamente algo que a la literatura le interesa sobremanera”, aclara en 2016. A lo largo de esta novela de 1984, la sintaxis traba su fluidez por culpa de unos grumos semánticos, infra-palabras que nos desautomatizan la lectura, imponen síncopas, hacen ruido. Nos referimos a onomatopeyas preverbales (*psssuuuooop, ssssfss, pac paprrrac*), pares disléxicos (*cantil infanci3n, sonr3cil indisa, indisluz de contratinta*) y términos

de un esperanto autista (verbos como *soñadea* o *comilfó*; adjetivos tipo *cavilundos* o *exhaustime*; sustantivos: *autocares*, *camión*, *desayún*), cosas que abundan a medida que uno busca avanzar en la novela. En una reseña sobre el dúo *noise* Calibán, que Marcelo publicó en 2019, intenta describir “vivencias sin nombre” que le infundió esa música, basada en ruidos “sin narración adjunta”, que lo “exoneraba de la traducción” y lo dispensaba por un buen rato del peso del sentido. Cita allí al músico polaco Zbigniew Karkowski –“Donde termina el lenguaje empieza la música”–, casi un intertexto del *Arte Poético* de Paul Verlaine, que jerarquizaba la música en la poesía por sobre la retórica literaria.

Desde el principio, Cohen practicó un lenguaje *borderline* en sus ficciones, lo cual las “poetiza”. O sea, lo acerca a la música, a riesgo de perder el sentido (en) común. Entendamos por poesía la definición que dio en el prólogo de *Una morada ambulante* (2024): “(...) el lenguaje que se afana en esa zona (de verdadera realidad); que, humanamente, da figura a lo que no tiene nombre”.

Su obra en este siglo se concentró en la creación de un mundo ficcional sin referencias a la “realidad”, que llamó el Delta Panorámico. Como si ese extraño “lago” que aparece (y hace ruido) en *El país...* hubiera anegado su literatura, mientras que la isla a la que va y viene Martín, se hubiera multiplicado. Cohen inventó un lenguaje para ese archipiélago, que se llama Deltingo, donde muchos de esos tics de un Tourette “desemantizante” que enumeramos consiguen sistematizarse, incluso en un diccionario. Así Cohen se pliega a esa constelación argentina de escritores y artistas que se sienten “Robinsons verbales” (como definió Ricardo Piglia a Carreira), capaces de inventar un lenguaje propio: Xul Solar, el último Gironde, el Cortázar del glíglico, César Bruto, Mirtha Dermisache, Ricardo Carreira, Fabio Kacero, Lucía Seles... Tal es el gesto contracultural más radical para cualquier literatura: deshacer el tejido simbólico de una sociedad, antes de aprender a nombrar y hablar de nuevo.

Respirar bajo el agua

MARTÍN: ¿Nunca tomaste un ácido?

¿Y te vas a jubilar sin haberlo probado?

GERARDO: Yo no dije que fuera a jubilarme.

El país de la dama eléctrica, p. 90

Sin querer, Marcelo Cohen inaugura en 1984 un género literario argentino que busca “novelizar el rock”. Pronto (en 1992), lo seguirá Jorge Lanata con *Historia de Teller*, que cuenta sin sorpresas cómo sigue el rock cuando dejamos de ver a Martín Gommel; luego Marcelo Eckhardt publicará la experimental ¡*Nítida esa euforia!* en 1999 y, pasando a este siglo, *Mi nombre es Rufus* (2008) de Juan Terranova representará un requiem para los ‘90 como *El País...* lo fue para los ‘70. La historia llega al presente con *Este es el mar* (2017) de Mariana Enríquez –enfocada en el *fandemonium* (un *fandom* extremo) como fenómeno místico y sobrenatural– y con *Derroche* (2022) de María Sonia Cristoff, que testea, desde un personaje “antropozoides”, los alcances actuales de la bohemia anárquica a la que alguna vez aspiró el rock.

Como vemos, en todos los casos, se trata de novelas finalmente existenciales, donde algún personaje se plantea el desafío de pasarse al rock, en la búsqueda de un surplus de intensidad vital, alguna epifanía impertinente.

El proyecto hendrixiano de hacerse un país propio en el país donde se vive, refleja por supuesto la voluntad de aislarse y de construir una comunidad alternativa al mismo tiempo, que importó al mundo el hippismo y continuaron los punks y los ravers.

Ahora que la *matrix* de internet nos entretiene en un submarino amarillo, alimentado a sonda de algoritmo indulgente, el argumento que unos amigos esgrimían en contra de la idea de convertirse en tritón y volver al mar en la letra de 1983 parece más vigente que nunca: “Es imposible para un humano vivir y respirar bajo el agua

para siempre». ¿Cuánto se puede estar bajo el agua sin respirar? Esa es la pregunta que parece movilizar las vidas de *El país de la dama eléctrica*, cuando todavía se confiaba en que las islas eran posibles. Hacia el final de la novela, la respuesta parece estar más cerca del tango que del rock.





*A Anna
Y también a Krishna, donde esté*



*¿Qué se saca de aquesto? ¿Alguna gloria?
¿Algunos premios o agradecimiento?*

GARCILASO

París ya no tenía nada que ofrecerme; no escondía a Lucina, la traidora que se había escapado con mi dinero, y hasta podía que ni el resto entero del continente la escondiera. Por eso pensé que a lo mejor la encontraba en una isla que me habían dicho. Y voilà la casualidad, era la isla donde vivía mi madre. No está mal una visita, me había dicho. Pero, malandrín, lo que ya en ese entonces quería yo era investigar. En París había huelga de paseantes, gran participación de la Resistencia Civil y muchos comandos desestabilizadores. La mitad de los autocares amanecían con las ruedas tajeadas: parecían cocodrilos colapsados. Así que paso a paso puse proa a la autopista del Sur. Estuve esperando en una estación de servicio. El aire sudaba, todo el mundo con la cabeza gacha como nadando en puré de legumbres. De una pedrada habían abierto un agujero en un surtidor. Nadie lo tapó; el gasoil caía en cascada al suelo de cemento y se iba derecho a mojar la carretera. Dos o tres accidentes. En Lyon una redada de la policía me pescó en un bar. Buscaban un cargamento de hachís de Afganistán, tuve que dormir a la sombra y a la mañana me soltaron. Conocí un tipo que con su casita rodante decía que lo mejor era rumbear para el sur de Italia. Lo soporté hasta Génova. En Liguria hacía frío, la primavera se había escondido bajo las faldas de las putane; y yo desabrigado. Tanto trabajo, tanto, para perseguir a la loquita esa y llegar un día a zamarrearla, quién sabe. Cuatro días estornudando, en Génova, hasta que se acabó la huelga en el puerto. El barco, dieciocho horas anclado a veinte

millas de Barcelona bajo un cielo color de azufre. Yo le decía a Jimi. Jimi Hendrix. Le decía: “Maybe hay peligro de golpe de Estado”, y blueeseábamos los dos en la cubierta. Al final hicimos carretera hasta otro puerto, y ahí los estibadores con los brazos caídos. Decían que nonada, no iban a cargar armas para una dictadura. Zarpó un transbordador, en una noche nos dejó en la isla grande. Había unas barcas que podían llevarme adonde está el dinero que me deben. Quizá, quizá. No compré el diario, ni revistas, no quiero saber nada de epidemias.

Las ventanas de la barca están cubiertas de gotas reseca y costras de sal como baba de pescados viejos. Estuve pensando que a las ballenas jóvenes las llaman cachalotes, pero no sé qué nombre tienen las viejas, pobres. Y mientras pensaba eso me empecé a deprimir. Claro que no valía la pena, sobre el cuello de la barca se abría una veta de luz de sol contra el celeste fiero, así que salí al puente y me apoyé en la baranda cerca de la proa. El mar no tenía ganas de mostrar nada, cubierto como estaba de parches finos de aceite: la lepra del líquido elemento. Acabémosla, pensé, y conseguí alejar la pálida silbando un tema de Jim Morrison. Cuando quiero silbo como un fenómeno, y adelante iba apareciendo el perfil de la isla como un cíclope durmiendo boca abajo. Posición supina, creo que se llama. Cúbito ventral. El sol al este, más o menos a la altura de mi hombro. Seguí con el tema de Morrison, pero cantando: *Show me the way / to the next whisky bar*, y con las dos manos le pegaba a la baranda trrrund cha ca chruntud imitando a los bateristas de los cabarets. Creando expectativas; un cachito macabra, la cosa. Es que cuando me entusiasmo me muevo como un epileptoide. No siempre: a veces. De repente todos me estaban mirando, las campesinas de los vestidos negros y dos o tres turistas con la piel de zanahoria, copertónicos, los idiotas en bermudas. Menos mal que todavía no llegan en manada. Apenas es primavera. Apenas, y yo pensando en Morrison.

El puerto da pena. O alegría, no sé. A veces estoy tan loco que me cuesta saber qué es lo que siento. Juro por las crenchas de Neil Young que hoy no fumé nada pernicioso, pero hay una luz que de tan diáfana se queda a vivir en las pupilas y pinta todo de negro. Después se desmenuza y por los intersticios veo un fondeadero, el susurro metálico de los palos cuando los veleros se mecen, coberizos con motos apiladas, más allá una avenida sin destino. Al costado hay un bar con columnata, moderno de frente sin arrugas; al fondo depósitos y por fin la cinta blanca de una playa disuelta en el mar. Bueno, todavía existen puertos así, poco más que un edificio chato de hormigón y el rompeolas con solapa de granito. A los souvenirs me los paso por los huevos, es como si no vivieran. Los turistas se fueron sin chistar hacia el puesto donde alquilan las motos. Algunos de la mano, como en las propagandas de champú. Vanessa, ¿te has sentido alguna vez paloma en el éter? Y ella toda rubia con el cabello sedoso al viento y la boca de guata. Aaaaj. A todo esto, me quedo pegado al pavimento y parece que me hundo, y el cielo profundo y los techos en una colina derriitiéndose como chocolate blanco. Digo: “Jimi, por favor, dame una mano que me tragan”. Y el negro, sin dejar de tocar la guitarra, subido al pedestal del faro: “Tú, estúpido mamón, ¿quieres tú dejar de hablar mierdas?”. Tiene razón. No hay que hacerme caso.

Entro en el bar y pido una cerveza. La guitarra en una silla. Los bolsos a los costados. Bolsos marineros, fuertes y ligeros. Viajo con pocas cosas, jamás una mochila. Jeans, cazadora de cuero negro. Tengo el pelo corto, teñido con jena, un aro en la oreja derecha, botas de gamuza verde, camiseta granate con una estrella. La guitarra es española, nada de basuras con cuerdas de acero para tocar payasadas country. Lo único que se puede bancar cuando no hay una eléctrica a mano es la madera española. Pido otra cerveza. Antes de servírmela, el tipo enciende la radio. *Don't stand so / Don't stand so / Don't stand so close to me*, canta Sting. Gracias, Sting, rubio depravado.