

LIBROS DE FILO

Por el camino de Puan 2

Escritura y experiencia

Gabriela Franco (coordinadora)



LETRAS

Por el camino de Puan 2

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana Graciela Morgade	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecano Américo Cristófolo	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretaria de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Silvana Campanini	Fernando Rodríguez Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas Matias Verdecchia
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Jimena Pautasso Grisel Azcuy Silvia Gattafoni Rosa Gómez
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Ayelén Suárez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matias Cordo	Directora de imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Libros de Filo

ISBN 978-987-8363-09-7

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2020

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Por el camino de Puan 2 : escritura y experiencia / Silvana Abal ... [et al.] ;
coordinación general de Gabriela Franco.- 1a ed.- Ciudad Autónoma de
Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de
Buenos Aires, 2020.

212 p. ; 21 x 14 cm. - (Libros de filo)

ISBN 978-987-8363-09-7

1. Literatura. 2. Crítica de la Literatura Argentina. I. Abal, Silvana. II. Franco,
Gabriela, coord.

CDD A860

Fecha de catalogación: 14/04/2020

Por el camino de Puan 2
Escritura y experiencia

Gabriela Franco (coordinadora)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Por el camino de Puan

Esta publicación —realizada principalmente por estudiantes de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires— se propone como un espacio de difusión de la literatura, especialmente de la que hoy están creando los escritores que se encuentran en plena formación en el ámbito de esta facultad. Y es también un diálogo con el campo literario contemporáneo.

El segundo número aborda las relaciones entre experiencia y escritura en dos géneros literarios, la dramaturgia y la crónica, en los que esta tensión parece manifestarse con mayor evidencia, al menos en las producciones más recientes.

Todos los que hacemos esta publicación defendemos la literatura y la posibilidad de acercarnos a ella no sólo como estudiantes sino como creadores. *Por el camino de Puan* es una expresión de esta voluntad.

Colaboradores

Redacción e investigación

Silvana Abal
María Inés Aldao
Lucía Arambasic
Gabriela Baby
Sofía Bogarín
Omar Farina
Lucas Greco
Daniel Gutiérrez
Silvina Kogna
Sofía Mansur Nahra
Joaquín Márquez
Alejandro Mársico
Claudia Mazza
Camila Medail
Mora Monteleone
Paula Monteleone
Tomás Moresco
Micaela Sofía Pinillos
Danny Pinto-Guerra
Valeria Pirraglia
Sacha Podhorcer
Belén Saavedra
Belén Sandanella
Sofía Somoza
Dolores Turienzo
Cecilia Ursi
Betania Vidal
Rocío Viñas
Patricia Zampieri

Columnistas

Federico Bianchini
Gabriela Halac

Sofía Lamarca
Mariano Tenconi
Blanco

Entrevistados

Álex Ayala Ugarte
Sonia Budassi
Ricardo Coler
Julián Gorodischer
Leila Guerriero
Mauricio Kartún
Patricia Kolesnicov
Santiago Loza
Mora Monteleone
Romina Paula
Luciana Peker
Mariano Saba
María Sevlever
Javier Sinay
Patricia Suárez
Vivi Tellas

Lectura de originales

María Inés Aldao
Nicolás Antonioli
María Cristina Ares
Jorge de Lucca
Omar Farina
Lucas Greco
Fabio Nahuel Lezcano
Joaquín Márquez

Claudia Mazza
Tomás Moresco
Flor Naiman
Danny Pinto-Guerra
Edward Ravelo
Belén Saavedra
Paula Salmoiraghi
Sofía Somoza
Betania Vidal

Autores de obras seleccionadas

Sofía Bogarín
Martín Cánepa
Nadia Díaz
Santiago Molina
Cueli
Mora Monteleone
Danny Pinto-Guerra
Tatiana Carolina Piotte
Laura Daniela Rodríguez Pineda
María Sevlever
Eugenia Skrt
Cecilia Ursi

Escritores invitados

Eduardo Berti
Raúl Brasca
Ana María Shua
Luisa Valenzuela

Coordinación

Gabriela Franco

Corrección: María Cristina Ares, Michelle Bendeck, Melissa Cammilleri, Andrea Cohen, Fabio Nahuel Lezcano, Luciana Lovato, Julieta Paulos Jones, Pablo Redivo, Tomás Ruiz, Paulina Scilipoti, Victoria Solís, Victoria Villamea.

Índice

Debate: experiencia y escritura	13
Escribir la experiencia <i>Por Gabriela Baby</i>	15
Teatro, novela, tiempo <i>Por Mariano Tenconi Blanco</i>	28
Conversación con Mariano Saba <i>Por Paula Monteleone</i>	31
Volumen: cuerpos, libros y escenas <i>Por Gabriela Halac</i>	35
Conversación con Luciana Peker <i>Por Rocío Viñas</i>	37
Lectura indexada <i>Por Federico Bianchini</i>	40
Abrir las puertas del encierro: sobre crónicas y cárceles <i>Por Sofía Lamarca</i>	42

Las nuevas voces. Selección de obras de teatro	45
Locus, Loco, Locura , <i>Santiago Molina Cueli</i>	47
La terraza , <i>Tatiana Carolina Piotte</i>	57
Fuegos , <i>Cecilia Ursi</i>	73
Que nadie herede , <i>Mora Monteleone y María Sevlever</i>	87
Entrevistas a escritores	99
Entrevista a Mauricio Kartun	101
“La obra es siempre más inteligente que el autor” <i>Por Lucía Arambasic y Belén Saavedra</i>	
Entrevista a Leila Guerriero	114
“Su condición marginal es lo que hace a la crónica tan encantadora” <i>Por Silvana Abal y Lucas Greco</i>	
Las nuevas voces. Selección de crónicas	125
Días de discordia: 200 años después , <i>Danny J. Pinto-Guerra</i>	127
Mis amigas se odian , <i>Nadia Díaz</i>	136
Manos argentinas , <i>Sofía Bogarín</i>	146
La Ciudad Púrpura del Emperador , <i>Martín Cánepa</i>	154
Volver , <i>Eugenia Skrt</i>	159
Siete días y un recuerdo (crónica íntima de viaje) , <i>Laura Daniela Rodríguez Pineda</i>	165

Escritores invitados. Microficción	171
Ana María Shua	173
Eduardo Berti	177
Luisa Valenzuela	181
Raúl Brasca	183
Reseñas	187

Debate

Experiencia y escritura

¿Qué relaciones hay entre la experiencia vivida y la creación literaria? ¿En qué medida la crónica y la dramaturgia contemporáneas son géneros en los que se privilegia la exploración de ese vínculo? ¿Todas las experiencias se pueden convertir en ficción? ¿Qué traen de nuevo el biodrama o las escrituras del yo? En las siguientes páginas, un nutrido conjunto de cronistas y dramaturgos que están hoy en plena actividad creadora ensayan algunas respuestas a estos interrogantes.

Escribir la experiencia

Por Gabriela Baby

Investigación y producción: Silvana Abal, Lucía Arambasic, Alejandro Mársico, Paula Monteleone, Micaela Sofía Pinillos, Valeria Pirraglia, Sacha Podhorcer, Victoria Solís

Hacer arte a partir de la experiencia parece ser el desafío o la premisa de la crónica y la dramaturgia actuales, géneros de muy distintos formatos que capturan escenas y personajes del mundo real y los llevan a la escena teatral o a la narrativa. Relatos y escenarios son habitados por todo tipo de personajes del mundo cotidiano, personajes que podrían ser parte de la sección “policiales” del diario o del universo silencioso de las biografías anónimas. Arrebatadas a la vida real, las historias, los personajes, las palabras y escenas se tensionan, se complejizan, abren nuevos horizontes en la escritura. De la experiencia al texto, la trasposición implica un salto, una apuesta, una pirueta y también una reivindicación.

En las siguientes páginas se intentará dar un panorama de la relación entre experiencia y escritura a partir de testimonios, entrevistas y columnas de dramaturgos y cronistas de la escena contemporánea. Entre otras cuestiones, indagaremos en las imágenes que impulsan el proceso de creación, en las operaciones que se ponen en juego al momento de trasponer la experiencia a la literatura y en cuál

es el lugar que tienen la invención y la imaginación en esas creaciones. También interesa debatir qué relación hay hoy entre estos géneros, en qué medida se nutren uno al otro y si se proponen como un documento o una denuncia que trasciende lo artístico. Por último, procuraremos discutir qué lugar se les asigna a estos géneros, que parecen vivir la contradicción de estar en auge y al mismo tiempo relegados respecto de algunos espacios hegemónicos.

Teatro y experiencia

Escritos para la escena, los textos teatrales del presente suelen tomar materiales y conflictos de la vida cotidiana, de la crónica periodística o de la intimidad más oculta, para proyectarlos desde la voz y el cuerpo de los intérpretes en escenografías o *performances* variadas y ante un público también plural y heterogéneo.

En este movimiento de llevar la realidad a la escena (con todas las notas al pie que pudieran hacerse de la idea de “realidad”), encontramos el biodrama, un género creado por Vivi Tellas que se basa justamente en la exploración de la biografía, propia o ajena, como posible material escénico. Directora de teatro y curadora, Vivi Tellas inauguró en 2003 este género con una obra protagonizada por su mamá y su tía, titulada justamente *Mi mamá y mi tía*, y desde entonces siguió ahondando en esta búsqueda de teatro documental, con obras como *Escuela de conductores* (una obra ¿actuada? por profesores de manejo del Automóvil Club Argentino), *Cozarinsky y su médico* (en la que se encontraron en el escenario el escritor Edgardo Cozarinsky y su médico, Alejo Florín) o *Los amigos* (con dos inmigrantes senegaleses que se conocieron en Buenos Aires).

Sobre esta exploración, Vivi Tellas aclara: “Busco la teatralidad fuera del teatro. Biodrama es un teatro de presentación y no de representación. Trabajo con personas que no son actores, que no tienen formación en actuación. Yo los llamo intérpretes. Esta forma de trabajo me permite armar una escena inestable, sin garantías y sin virtuosismo. La ficción o construcción es baja. Por eso inventé una medida: el UMF (umbral mínimo de ficción), una medida poética de ficción para salir del sistema binario de ficción o no ficción. Pienso en el pasado como ficción y a partir de esta idea busco la dramaturgia”.

También Mora Monteleone y María Sevlever, ambas escritoras y actualmente estudiantes de Letras, han trabajado la dramaturgia a partir de vincular en escena distintas voces, encarnadas en personas que no tienen una formación actoral. “La inquietud original surge de la intensa (e intensiva) experiencia de escucha de lecturas de poesía en vivo: de percibir la fuerza que hay detrás de muchos de nuestros poetas contemporáneos. Nos entusiasmó pensar qué otras dimensiones podía abrir a la poesía actual la experiencia escénica. En nuestro primer proyecto, *Una habitación así*, voces de la poesía contemporánea se vinculaban en escena con una obra teatral de Sartre”.

En este juego de llevar voces personales diversas a la escena teatral, las autoras encontraron una clave constructiva. “Con *Último piso* probamos algo distinto: nos preguntamos qué pasaba (o qué podíamos hacer que pasara) cuando las voces de poetas jóvenes actuales entraban en explícito diálogo entre sí. Todos los personajes de *Último piso* son encarnados por poetas contemporáneos”. Una vez más personas reales con sus palabras reales —o sea, su poesía— puestas a jugar en el escenario, luego de un trabajo de las directoras: “Nosotras construimos una dramaturgia a partir de los textos de los poetas convocados. De la obra de cada autor,

desprendimos un carácter que acabó conformando un personaje. Cada poeta, en escena, representa a un personaje que fue creado a partir de su propia producción”. Este dispositivo de trabajo también les sirvió a las directoras para la creación de *Que nadie herede* (obra teatral publicada en este volumen): “Los textos en este caso también son preexistentes a la obra, pero son de nuestra propia autoría. Es el resultado de una dramaturgia en la que se buscó un diálogo posible entre nuestras voces”.

Jugar, cortar y pegar, mezclar y probar materiales para llevarlos a escenarios bien diversos parece ser en muchos casos el impulso inicial. Así lo cuentan Monteleone y Sevlever: “El motor inicial lo debemos en gran parte a la formación como lectoras, que nos llevó a preguntarnos sobre las posibilidades de la lectura creativa, de la reedición. Manipular los textos que fueron producidos en universos particulares se nos presentó, muchas veces, como un sacrilegio. Pero la experiencia nos ha resultado siempre redentora, es en todo caso un sacrilegio fructífero: nos ha devuelto significados nuevos”.

Para Vivi Tellas la experimentación es el punto de partida y define en buena medida parte de la producción actual: “Hay una tendencia a mirar la experiencia personal como material dramático, pero también se mira el teatro como experiencia para el espectador. Es así que surgen obras con recorridos, audiotours, autoteatro, teatro de instalación, sitio específico y todas estas experiencias que implican una escritura diferente a la obra dramática”. Y en esa búsqueda, la intimidad parecer ser materia prima insoslayable: “La intimidad es el centro de mi trabajo”, confiesa Tellas, “una zona inestable capaz de generar momentos desconocidos que no controlamos para nada. La intimidad es un presente continuo donde no hay opiniones ni destrezas”.

Si el vínculo entre experiencia y escritura ocupa nuestra atención, es insoslayable mencionar a Teatrolaidentidad, un movimiento teatral que desde 2001 se ha convertido en una de las expresiones artísticas de la lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo. La primera obra fue *A propósito de la duda*, un drama escrito por Patricia Zangaro y dirigido por Daniel Fanego, creado especialmente para la ocasión. El ciclo aspira a preservar la historia, a repeler el olvido y a hacer que el genocidio de la última dictadura sea una herida necesariamente abierta. En Teatrolaidentidad el gesto ficcional se sostiene en la realidad más pura: hijos o nietos pueden formar parte del público, por eso la escena puede convertirse en revelación, en la posibilidad de descubrir y de recuperar las vidas arrebatadas. “Actuar para no olvidar, actuar para encontrar la verdad” es el lema que define su práctica, que es en simultáneo una búsqueda y un punto de encuentro para todos aquellos que hoy se siguen preguntando: ¿quién soy?

La punta del ovillo

En el principio está la frase. O la imagen. O esas son algunas de las puntas del hilo que mencionan Santiago Loza y Patricia Suárez a la hora de contar cómo se inicia el proceso creativo —íntimo— de una obra.

Loza —dramaturgo, cineasta y novelista— cuenta que su modo de trabajo es “casi siempre caótico y desordenado. Comienza con ciertas frases o imágenes que insisten. Algunas veces tomo notas, otras dejo que la memoria actúe como selectora. Pasa bastante tiempo antes de sentarme a escribir. Los procesos son diferentes según cada proyecto”.

Algo parecido relata la dramaturga y narradora Patricia Suárez: “Para empezar a escribir tengo que tener una idea,

una imagen, o tal vez un personaje más o menos formado. A partir de una puntita, voy tirando del ovillo. Cuando tengo más o menos todo, anoto el argumento en una libreta. Con más detalles: alguna anécdota, diálogos, frases sueltas, nombres propios. Una vez que escribí el argumento, divido en cierta cantidad de escenas. Y después, ya me pongo a escribir. Toda esta primera parte del proceso puede llevar un par de meses o años”.

En ese camino de creación, para Loza la mirada del otro es fundamental: “Cada vez más necesito de la mirada de otra persona. Sean directores, productores, actores o editores. Esas miradas ordenan y pulen el material. Esas opiniones llegan cuando ya hay algo, cuando hubo un primer impulso. Pero lo que aparece puede mutar”. Para Suárez, la lectura es su secreto: “Tengo —lo que ya considero un mito personal— la idea de que leer mucho te ayuda a escribir, así que mientras escribo busco literatura afín al tema e investigo sobre el tema. Leo muchísimo y de todo. Igual, hay que saber poner un tope. Necesitamos el material suficiente para escribir, no para doctorarnos en la materia. Si te pasas de tiempo investigando, tus emociones, tus deseos de escribir se enfrían”.

Otro de los rasgos destacables del teatro actual es la proliferación de obras que dan cuenta de la vida íntima, esa realidad que se vive en soledad, secreta y oculta. “Creo que todo lo que pueda escribir tiene algo biográfico”, revela Loza. “Pero no es catarsis. Lo que vivo y lo que siento está camuflado por la ficción, que me permite una distancia. La experiencia, lo que le sucede al cuerpo, su devenir, son una base, materia o sedimento que está bajo los textos. Trabajo mucho con el presente. Con lo que me atraviesa en el momento de la escritura. Y la escritura fija ese presente”.

Para Suárez ocurre algo parecido: “Las historias de vida propias son las más útiles a la hora de escribir, siempre que

no haya una intención autobiográfica, sino que se use esa historia como un material más. En general, al revés no sucede: si un actor te cuenta una experiencia propia para que vos escribas, no funciona porque la emoción que despierta una experiencia es intransmisible”.

Como ambos escritores transitan géneros diversos, tienen la posibilidad de comparar la génesis de una obra narrativa, dramática o incluso cinematográfica. Loza tiene la certeza de que la elección del género aparece con claridad desde el primer momento (“las películas nacieron para ser películas, que no podrían funcionar en otro soporte”) y reconoce la particular intimidad que se cuele en su dramaturgia: “La escritura teatral me ha salido muchas veces confesional. Quizá sea por la idea de que hay un grupo de gente reunida en un espacio y que lo que suceda los debe cautivar. Tal vez ese mecanismo primitivo genera la necesidad de revelar un secreto”. Por su parte, Suárez cree que “la génesis de un texto es siempre la misma para cualquier ficción —que es lo más lindo y vital para un escritor: investigar, anotar, fantasear, leer, buscar, contarlo una y mil veces—. Pero cuando la empezás a materializar, cuando te sentás a hacer la primera anotación de argumento, te das cuenta de si será un cuento o una obra de teatro, pato o gallareta. Supongo que tiene que ver con la movilidad de la historia: si querés contar la historia de tres generaciones en tres continentes, mejor una novela; si querés contar una entrevista con el psiquiatra dentro de un consultorio donde el tipo tiene un papagayo gigante, mejor el teatro”.

En la puesta en escena, se producen cambios. Suárez cuenta: “Mis textos se modifican. Yo doy esa libertad a los directores para que los acomoden a los problemas de actuación y del escenario. Pero nunca corrijo un texto en el sentido de agregar una escena o un personaje a pedido”.

Cuando se le pregunta si reconoce principios éticos en su producción, no duda en decir que sí: “Yo elijo, con errores y todo, ser fiel a mí misma. Nadie te paga lo suficiente para que hagas algo contrario a lo que pensás. Nunca te tiene que faltar el coraje para escribir. Por algo es el lugar donde mayor libertad hay. Las imposturas saltan a la luz en un texto”.

La crónica: el género en cuestión

Desde aquellos cronistas de Indias que contaban a los Reyes Católicos sus descubrimientos en paradisiacas e inexploradas tierras, a los cronistas actuales que narran cuestiones no siempre tan paradisiacas ni luminosas, la crónica ha sabido darse sus propias definiciones, sus límites, sus zonas de incumbencia, sus rechazos. Extraño animal, según el mexicano Juan Villoro, uno de sus cultores, que no dudó en definirla como “el ornitorrinco de la prosa”, ya que combina en su cuerpo materiales y procedimientos de la novela, la entrevista, el cuento, la autobiografía y el teatro (sin descontar sus posibilidades poéticas y ensayísticas) y “cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser”, concluye Villoro. Proeza de equilibrio en el que no existe límite temático: el cronista puede meter su nariz tanto en situaciones y personajes de la política como en la vida sexual de personas anónimas, puede buscar sus materiales en lugares exóticos o en la cola del supermercado, puede citar frases dichas al pasar o poetas canónicos. Todo vale: el deseo del cronista y el interés que pueda suscitar a través de sus textos justifican el tema, la escena a contar, los personajes, los diálogos, las conclusiones.

Patricia Kolesnicov es periodista y escritora. Sobre su libro *Biografía de mi cáncer*, asegura que se trata de una crónica y se anima a pensarlo en relación con otros géneros:

“Relata el hecho, agrega datos, reflexiona, tiene un foco. ¿Qué otra cosa es la crónica? A veces la pienso como una novela de no ficción, que no sé si es algo diferente. La crónica levanta la cabeza y mira el contexto, y aborrece del ‘entre nos’”. También aclara que este libro tiene “cero” relación con los de autoayuda: “No aconseja, porque parte de que no accedí a ninguna sabiduría”. Egresada de la carrera de Letras, Kolesnicov admite que su formación “me ayudó a ver de manera no transparente el lenguaje, problematizarlo, retorcerlo. Esa felicidad de la carrera espero que me acompañe en todo”. Seguramente así lo hace en sus libros de ficción (*No es amor* y *Me enamoré de una vegetariana*), en los que admite que la experiencia personal tiene un rol fundamental: “Mi experiencia se vincula muchísimo con mi literatura, es desde ella desde donde veo el mundo; desconfío de los que dicen otra cosa”.

Entre lo vivido y la escritura, la puesta en texto resulta un gran desafío para los cronistas: ¿cómo manejar el material?, ¿qué claves tiene este juego de trasposición de los hechos e impresiones vividos a palabras, párrafos y paratextos?

Sonia Budassi, autora de *La frontera imposible: Israel-Palestina* y *Apache: en busca de Carlos Tévez*, trabaja desde la indagación minuciosa: “Creo que todo sirve para contar. La observación es fundamental, pero viendo no solo al tipo que tenés enfrente sino también al que está más atrás. Porque muchas veces la historia más interesante la trae el personaje secundario, el que está relegado. También me sirve ver todas las representaciones: en el caso de Tévez, vi mil quinientos videos en Youtube, desde una publicidad, hasta los festejos de fútbol y las entrevistas”. Mirada atenta, mucho archivo y anotaciones irrefrenables: “Soy la ridícula que está siempre con la libretita —admite Budassi—. Y me mando a escribir apenas me voy del territorio, para no olvidar dinámicas, imágenes, poses, acciones”.

“¿Es la crónica un género definible?”, se pregunta Álex Ayala Ugarte, autor de *Los mercaderes del Che y otras crónicas a ras del suelo* y colaborador asiduo de la revista *Etiqueta Negra*. El escritor español-boliviano se responde que sí: “Me quedo con lo que decía García Márquez: ‘La crónica es un cuento que es verdad’”.

El escritor Ricardo Coler, autor de *El reino de las mujeres* y *Eterna juventud*, entre otros libros de crónicas, aporta: “Grabo, filmo y saco muchas fotos cuando investigo. Eso me permite volver a instalarme en la situación en el momento de la escritura, porque cuando te distanciás, te olvidás de los detalles que son fundamentales”.

Un texto vivo

Zona de pasaje, la escritura resulta un ejercicio de paciencia y prudencia. Que nada falte, que nada sobre. Pero ¿qué se pierde y qué se gana de esas vivencias y sensaciones al escribir?

“Al escribir se gana un poco de orden”, dice Javier Sinay, autor de *Los crímenes de Moisés Ville. Una historia de gauchos y judíos*, entre otros libros; “los hechos son caóticos, se van dando muchas veces por azar, pero cuando los pensamos a fondo y escribimos sobre ellos les damos un orden, creamos cadenas de causa y efecto que en la realidad no son tan evidentes”. Pero el orden no siempre es virtuoso: “Lo que se pierde al escribir, el riesgo, es petrificar situaciones y dichos, porque quedan escritos para siempre. Por eso es tan difícil cerrar un texto, porque significa despedirse de un evento, de un episodio, de una vivencia”.

Para Budassi, poner en texto los materiales de la investigación es clave al momento de generar curiosidad: “Sacar la experiencia y convertirla en un relato ayuda a que nos

preguntemos cosas, a complejizar lo que todos los días pasamos por alto. Es la manera más eficiente de tener una mirada extrañada sobre las cosas del mundo que damos por supuestas, que naturalizamos”.

Bajo riesgo de perder cierta frescura, intelectualizar de más o convertir en piedra a personas y situaciones, el cronista trabaja laboriosamente. Así lo cuenta Julián Gorodischer, autor de *La ciudad y el deseo* y *Camino a Auschwitz*, entre otros libros: “En mi caso, escribo mientras investigo: investigación y escritura se potencian y estimulan. La escritura me abre nuevos interrogantes que debo salir a cotejar con testimonios o con archivos. La experiencia se construye a través de la escritura; no las veo como dos esferas autónomas y separadas. En la escritura, el hallazgo muchas veces tiene que ver con la aparición del estilo, que surge de manera involuntaria, tras mucha corrección y vuelta sobre lo escrito. Entonces, aparece un tono que no estaba antes, y eso siempre me sorprende”.

Javier Sinay coincide en que la escritura trae sus propios materiales y, sobre todo, procedimientos: “Antes de escribir me hago una especie de mapa. En ese mapa hay un ritmo, que implica una variación, por ejemplo: momentos de acción y de reflexión que se van sucediendo. Evito la monotonía, porque lo monótono aburre. Después, al momento de escribir, cambio el mapa, no lo sigo puntillosamente, porque aparecen nuevas ideas. Una vez que termino el texto, lo corrijo varias veces”.

En el caso de Ricardo Coler, las sensaciones del cronista en el momento de la investigación son material para poner en texto: “Cuando vos estás allá y sentís, también lo hacés en el orden de las palabras”.

Dar orden, espacio a nuevas ideas, a discusiones personales, tachar y volver a desordenar: la escritura supone un trabajo profundo y artesanal con el material, que solo está

hecho de palabras que remiten a experiencias, materia viva que debe (debería poder) leerse como materia viva.

Yo lo vi, yo lo cuento y yo lo escribo

Una característica frecuente de la crónica contemporánea es el uso de la primera persona. Anclados en el “yo lo vi” —que resulta inquebrantable a la hora de dar veracidad a lo que se narra— y ejerciendo este permiso de lujo dentro del periodismo —impensable en la prensa convencional—, muchos textos de los cronistas contemporáneos (¿demasiados?) eligen la primera persona para ponerse a contar.

Julián Gorodischer define: “La primera persona genera una cercanía entre narrador y destinatario. Mis decisiones con respecto al uso de la primera persona están determinadas por el tema, el medio y su estilo. Es más complicado filtrarla en las secciones informativas de los diarios, no así en libros o artículos extensos de revistas. Valoro su capacidad para acercar la emoción, manifestar una subjetividad sin mediaciones y alentar al narrador a transmitir la honestidad de su sentir y su mirar”. Para Javier Sinay, el uso del yo requiere cierto cuidado: “Cuando es un tema que tiene mucho que ver conmigo recurro a la primera persona. Al principio de mi carrera no usaba este recurso, no me gustaba, me parecía narcisista y un poco exhibicionista, pero hay momentos en los que un texto gana mucho con la primera persona porque para ciertas historias hay que hacer explícito no solamente el punto de vista, sino la presencia del cronista”.

Y sin embargo, entre las crónicas que leemos actualmente hay un fuerte predominio del uso del yo. ¿Será parte de la era del yo y el individualismo que estamos atravesando? Dice Sinay: “Yo creo que sí pero es un movimiento cultural

masivo: el individualismo y también cierto intimismo, como cierta intimidad para contar historias, se despliega y va creando un género literario que impregna a otros géneros literarios, como la crónica o la literatura de no ficción”.

Para Sonia Budassi, la primera persona es una estrategia narrativa: “Sirve para generar identificación, en ese sentido funciona como en la ficción. Pero esa primera persona indica la construcción de ese narrador, que tiene que ser tratado como un personaje, tiene que ser verosímil. No creo en la primera persona que se apoya simplemente en un “yo”, sino que debe narrar desde un lugar. En el libro de Tévez, me figuré como una *outsider* y traté de trazar líneas al género de la aventura, del espionaje. Me parece honesto hacer evidente que esa primera persona es un recorte, una interpretación, la pura subjetividad ahí metida”.

¿Artificio narrativo conscientemente elegido o imposibilidad de despegar la investigación de la persona (gramatical) que narra? Escritura y vivencia se mezclan en esta primera persona, quizá también como parte de la búsqueda —y el encuentro— con aquel “texto vivo”. Literatura y vida como lazo inquebrantable. ¿Cómo salir del yo entonces?

Con su andar de animal raro, en primera o en tercera persona, la crónica se multiplica y se cuela en publicaciones periódicas, programas académicos, revistas, libros. De aquellos cronistas de Indias a los cronistas actuales resulta un género vital, el más apropiado, quizá, para contar universos en choque o el impacto entre un mundo y otro.

Teatro, novela, tiempo

*Por Mariano Tenconi Blanco**

En 2010 falleció mi abuela Lila. Ella me crió, y su ausencia es algo que todavía hoy, ocho años después, no logro aceptar. En ese momento, la ficción —como siempre— me ayudó a mejorar mi realidad. O si no mejorarla, al menos a hacerla menos amarga. ¿Qué ficciones? Leí todas las novelas que pude de una suerte de subgénero llamado “la muerte del padre”. En algunas sus hijos los recordaban con amor, en otras con odio, o con reclamos, o comprensión, o pena. Esas ficciones fueron para mí una compañía, un consuelo, un bálsamo.

En 2013 comencé a escribir una obra sobre la muerte. Para nada autobiográfica; no puedo negar que la muerte de mi abuela amada fue el motor original. Quise, como una ofrenda, hacer mi obra sobre la muerte. El proceso de escritura fue inusual para mí. La escritura de la obra me llevó unos ocho meses, y al finalizar tenía un mamotreto de nada menos que ciento cincuenta páginas. Pero siento que en este proceso, que partió del dolor (o de tratar de convertir al

* Dramaturgo, director de teatro y docente.

dolor en poesía), no solo hubo un cambio respecto del volumen del material.

Escribiendo *Todo tendría sentido si no existiera la muerte* encontré dos hipótesis en torno a las cuales sigue girando mi dramaturgia. La primera es la relación entre teatro y novela (más bien debería decir entre dramaturgia y novela, al menos en principio). Desde la escritura de *Todo tendría sentido...* cada proceso de escritura es, antes que nada, un proceso de lectura. Escribo para leer, leo para escribir. Y en esa línea, si bien leo poesía, ensayos, teatro, lo que más leo son novelas. Y en esa pasión por la novela, y sobre todo por narrar, encontré algunas hipótesis que considero valiosas en pos de expandir los límites sobre lo que puede ser teatro. La primera, la confianza en narrar. No sólo (o no tanto) por el valor de la historia en sí mismo, sino porque la narración me permitía desarrollar teatralidad. Por ejemplo: construcciones de personajes complejas, nunca basadas en factores psicológicos sino basadas en construcciones de lenguaje (como si cada personaje fuera un universo de lenguaje propio, con su estética y sus normas). O también desarrollar enorme cantidad de situaciones tremendamente teatrales, incluso escribir todas las situaciones que considerara teatrales y pensar luego cómo enlazarlas y cómo armar un todo verosímil. Un procedimiento es siempre una hipótesis sobre cómo narrar.

La segunda es la operación sobre el tiempo. ¿Cuánto debe durar una obra? ¿Qué período de tiempo puede contar una obra? ¿Qué sucede cuando uno pasa muchas horas viviendo en la ficción? ¿Qué les pasa a los actores y a las actrices? ¿Y a los espectadores? Una de las herramientas más poderosas del teatro es construir una alteración en la percepción que tenemos del tiempo. Es un sueño maravilloso la idea de poder ver una vida. Ir al teatro y ver una vida, completa, con nacimientos, amores, corazones rotos, enfermedades,

la muerte. Pero no es una vida, es ficción. Y la ficción intenta ordenar lo imposible de ordenar, que es la vida. Y también intenta manipular lo que es imposible manipular, que es el tiempo.

Pero hay algo más. Por último, e indisoluble de todo lo anterior, queda la idea de la muerte: todas las obras de teatro se tratan de la muerte. No hay otro tema, nunca. Yo escribí esta obra porque no puedo parar el tiempo y estar con mi abuela. La ficción es el antídoto. Con la ficción trato de transformar todo lo que no me gusta de la vida. Desde que se murió mi abuela yo ya sé que todas las personas que amo se van a morir. Entonces la única esperanza es la ficción.

Conversación con Mariano Saba*

Por Paula Monteleone*

La dramaturgia presupone la representación colectiva, la presencia de otros que transformarán ese texto. ¿Cómo afecta a tu escritura esta presencia?

La hipótesis de representación siempre resulta ambigua como condicionamiento de la escritura dramática. Por un lado, impone límites específicos y favorece el juego. Por el otro, ese compromiso con la economía de lo real activa una censura poco generosa: “no voy a tomar este camino porque va a ser irrepresentable”. Yo suelo trabajar de dos maneras: a partir de mi paso por la carrera de Dramaturgia en la EMAD —que dirigía Mauricio Kartun—, mi dramaturgia pivotó sobre una construcción solitaria, “de gabinete”. Cuando asistí a Ricardo Bartís y trabajé en el Sportivo Teatral, sumé otra modalidad: la de improvisar con los actores. Esa experiencia que se produce entre la mirada y la actuación me otorgó una nueva forma de construir textualidad, *a posteriori* de los ensayos. En este sentido, ambas

* Actor, director de teatro, dramaturgo y profesor de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires.

maneras de trabajar se enriquecieron recíprocamente. Hoy sigo escribiendo desde un *a priori* de la puesta y también dirijo procesos cuyo ensayo conduce la construcción del todo y, por ende, del texto también. La “improvisación imaginaria”, que estimula las hipótesis de representación, se ha fortificado para mí como imagen seductora de lo que podría ser. El tema está en que la búsqueda de ese potencial permita al autor resignar “literatura” por escena: de lo contrario, la actuación estará impedida de ser catalizadora de las fuerzas dinámicas de la obra. Durante mucho tiempo, ha sido hegemónica la creencia de que la actuación debía dejarse transformar por el texto: yo considero que el texto es totalmente subsidiario de la actuación y que sólo aceptando el desafío de su subordinación cobra una teatralidad deseable.

¿Qué sucede al confrontar tu texto con la materialidad de la escena? ¿El encuentro entre lengua y cuerpo modifica tu escritura, o la dramaturgia siempre precede a la puesta?

En mi experiencia, la dramaturgia no siempre precede a la puesta. Lo cual no implica que el contacto último con la escena me exima nunca de cierta controversia. La materia final siempre conspira con el ideal primigenio, una regla que debe aplicarse a todos los géneros, tanto de la ficción como de lo real. Por decirlo “en barroco”: esa ecuación se repite en el teatro de corral y en el teatro de la vida: siempre existe la encrucijada del “balance”, entre lo que deseamos y lo que podemos. Así y todo, el teatro tiene la alquimia benefactora de que lo real termina convenciéndonos de su enorme potencia por sobre las ideas previas: en la escena no hay contienda entre cuerpo y lengua de la cual salga vencedora incondicional la segunda. Yo suelo padecer las dificultades materiales de la resolución escénica: técnica, financiera; no olvidemos la crisis de un circuito como el *off* que ha hecho de su independencia un valor creativo. Pero, al mismo tiempo,

el “milagro de la carne” —al decir de Horacio Quiroga— me hace olvidar un poco la exigencia primaria de las ideas.

¿Considerás que la dramaturgia es otra forma posible del testimonio?

Podría arriesgarse que la dramaturgia siempre testimonia, aunque los avatares de su testimonio dependerán de la forma que adquiera esa dramaturgia. Desde el teatro más ingenuamente didáctico, al biodrama o la performance, todos los géneros de construcción escénica parecieran plantear una suerte de testimonio sobre lo real. La diferencia es que ese testimonio puede estar por delante, inmiscuido, aplastando o potenciando lo teatral. Hoy en día el teatro que es resultado de una investigación sobre el lenguaje —y no un mero vehículo de un “mensaje testimonial”— encuentra una manera más inteligente y oblicua de plantar su testimonio “ficcional” en la contienda de discursos de lo real.

Como docente, ¿pensás que la dramaturgia es un género relegado en la carrera de Letras?

Dos cosas siempre me han resonado dentro de la carrera, incluso desde que era alumno. En primer lugar el hecho de que, si bien las Literaturas recogen el género dramático para su análisis específico, los módulos programáticos suelen reflejar los estándares canónicos: si la novela se encuentra a la cabeza de la jerarquía genérica, el teatro y la poesía suelen configurarse como escolta obligada pero lateral. Salvo contadas excepciones, quizás por la obligación de pensar las obras en su enfoque texto-céntrico, las materias que abordan la dramaturgia en sus planes no suelen hacerlo de modo particularmente novedoso. En segundo lugar, creo que esta característica responde al lugar descentrado que la praxis tiene en la currícula: una tradición histórica que conjura muchas veces comuniones más poderosas

entre la teoría y la práctica literaria. En el caso del teatro, además, por ser un arte colectivo y ligado a la corporalidad, la tradición académica parece no haber hallado todavía un acercamiento que exceda el análisis “objetivo” y distante.

Volumen: cuerpos, libros y escenas

Por Gabriela Halac*

Hace tiempo que dos materialidades diferentes pero en relación tomaron por completo mi trabajo: la escena y los libros. Lo que más me interesa de ambas potencias es lo que resulta de su relación. La contaminación se fue gestando en el tiempo con ciertas experiencias en las que el libro comenzó a relacionarse con las prácticas artísticas y finalmente llegué a comprender que también era una de ellas.

Apareció entonces la necesidad de romper con el corsé que el mercado le puso al libro. Su desangelada simplificación, su aparente cuerpo inocente. Desmontar el lenguaje del libro para que hable. Pensé: nada mejor que un teatro para poner en escena los libros y desnaturalizar todo lo que creemos saber acerca de ellos. Así comenzó el experimento *Volumen. Escena editada* en el Teatro Cervantes.

“Volumen” es una palabra que se imprime en carteles tipográficos que cuelgan de cada mesa de cada editorial dispuesta en el foyer del teatro. Junto a él, otro cartel con una frase que abre conceptualmente la búsqueda que tendrá

* Directora de Ediciones DocumentA y curadora de *Volumen. Escena editada* (Teatro Cervantes).

lugar durante tres días de talleres, encuentros, lecturas, feria y laboratorios.

En 2017, el comienzo fue hacer una pregunta: ¿qué es un libro contemporáneo? Y con esto poner al libro como lenguaje en el foco de la discusión, para desesperación y colapso de los editores presentes. El libro “no es un estuche de palabras”, dijo Ulises Carrión. Una piedra lanzada con la intención explícita de volver a pensar al libro como un dispositivo cuyas convenciones también pueden ser cuestionadas, puestas en juego, subvertidas a partir de una lectura crítica de su potencialidad poética y política.

En 2018, la frase de abordaje conceptual fue: “un libro es un organismo vivo”, y como tal participa de las disputas de su tiempo, desarticulando la visión del libro como espacio de consagración o museo de las ideas. Entonces, los invitados fueron artistas cuyo objeto de obra era el libro mezclado o contaminado de escena.

El 2019, la idea es acercarnos al problema del cuerpo como texto, un decir más opaco pero sumamente sintomático y fundamental en nuestro tiempo. La discusión sobre la legalización del aborto nos puso frente a la certeza de que el cuerpo es un territorio de inscripción subjetiva pero también política y social, en donde se disputan poderes, sentidos, moralidad, ética. Por eso elegimos una frase de Müller para referirse a Pina Bausch: “el cuerpo es un texto que se resiste a la publicación”.

“Volumen” es la intensidad de lo que escuchamos, pero también el espacio que ocupa un cuerpo y también los tomos de un libro. Este encuentro, estos diálogos, estos libros que allí se pueden tocar, las experiencias, las voces, los laboratorios, las preguntas, forman parte de un relato que en las distintas ediciones muta, madura y se desplaza.

Conversación con Luciana Peker*

Por Rocío Viñas

¿El periodismo feminista se diferencia de otras escrituras periodísticas que abrevan en las narrativas del “yo”?

Para mí existe una gran diferencia entre estas escrituras. Hay mucho periodismo y crónica capaz de contar situaciones difíciles. Pero en mi experiencia personal se abre un lugar de sensibilidad. Y esa sensibilidad no implica tener que escribir “sensiblero”. No le tengo miedo a esa sensibilidad. Buena parte de la reivindicación más hermosa que se reconoce en todo el periodismo feminista es que la sensibilidad haya pasado de ser un adjetivo que implicaba que yo no podía ser periodista, a que ese periodismo sea valorizado.

En la crónica, el hecho de caminar, de encontrar gente, de contar sobre los lugares, etcétera, esa sensibilidad juega un lugar de privilegio. Eso que era despectivo, pasa a ser un valor que juega a la hora de cómo encarar una labor, cómo pisás, cómo te abrazás con la víctima de un abuso, cómo la contenés, el modo de escuchar ese testimonio, de mirarlo con otros ojos. Y también es un valor después, a la hora

* Periodista especializada en problemáticas de género.

de contarlos. La manera de transmitir ese temblor de lo que pasa es distinta. Yo creo que hay una crónica que es feminista. Lo que también creo es que no hay un estilo, sino que son miles. Es un estilo que se crea a partir de una mirada en mi caso, de poner el cuerpo y de una sensibilidad real.

¿La sensibilidad es un obstáculo en el mundo periodístico?

Muchos de mis compañeros creían que yo no iba a poder seguir trabajando en periodismo, que me iba a quedar a mitad de camino y que después de maltratos y experiencias malas en diarios, yo no iba a poder laburar a causa de eso. Sin embargo, esa sensibilidad es la que hizo que pudiera escuchar a víctimas con historias tremendas y sentir que la palabra valía la pena.

¿Podés mencionar algunos rasgos de tu estilo de escritura?

Algo de lo que me di cuenta, más que nada en los talleres y también por mi generación, es que las que escribimos crónica somos más poéticas, más cercanas a la tradición poética latinoamericana, al estilo de Pedro Lemebel (escritor, cronista y artista plástico chileno) o de Rodolfo Walsh. Es más parecido a escribir largo, a darle vueltas al texto, a escribir metáforas. Esa es un poco mi identidad más clara. Las jóvenes también me gustan, sus estilos ahora son más punk, más irónicas, más ácidas. Esa diferencia etaria de estilos aparece muy clara en las narrativas. Pero aún estas cronistas más jóvenes tienen ese nivel de sensibilidad y compromiso con lo que están haciendo.

La mayoría de los cronistas a los que envían a hacer notas de género tienen que ver con ese contacto desde la sensibilidad. El periodismo hoy, en una época de crisis, no sobrevive sin algún nivel de esa sensibilidad frente a lo que relata, sea de la índole que sea. Porque como ya no es un oficio conveniente ni en tiempo, ni en dinero, ni en reconocimiento, esa

sensibilidad lleva a una escritura más política. Los estilos serán muy diversos, pero hay una vibración en el sentido de mirar de ese modo a los ojos, de entender lo que se relata, de poner el cuerpo y de escuchar de verdad.

Lectura indexada

Por Federico Bianchini*

Hace algunos años, me escribieron de una revista de antropología de Perú. Me decían que su revista era científica, indexada y varias cosas más, publicaban ensayos y *papers* y, en ese momento, estaban haciendo un rediseño. Querían incorporar crónicas, pero no tenían claros los parámetros para incluirlas en su sistema de referato.

Concretamente, me preguntaban qué elementos debían estar de manera inexorable en una crónica para ser considerada como tal. Querían saber si me parecía bien armar un cuadro de doble entrada marcando la presencia de descripciones: topografías, prosopografías, etopeyas, cronografías. Si era mejor detallar los puntos de vista, enumerar las digresiones, clasificar los diálogos, distinguir los métodos narrativos, marcar la presencia o no de tal o cual figura retórica.

Les respondí que no me parecía mal que hicieran ese cuadro de doble entrada aunque debía decirles que no le encontraba sentido. Hubo un segundo mail —siempre hay un

* Periodista, escritor y docente.

segundo mail en estos casos— preguntándome: ¿cómo decidía yo qué era una crónica y qué no lo era? ¿Cómo podían saber si el texto que les mandaba entraba en esa categoría o pertenecía a otra?

Les aclaré que yo no solía decidir qué era una crónica y qué no lo era, que no me interesaban las categorías. Hubo un tercer mail, más escueto: ¿Cómo hacía yo, entonces, para saber si una crónica era digna de publicarse?

Les dije que la leía. Si en el segundo párrafo estaba pensando en el modo de mejorarla, en una manera alternativa de empezar, entonces algo fallaba. Ahora, si independiente del tema, la estructura o el punto de vista en el tercer párrafo sólo quería continuar con el cuarto y, luego, avanzar al quinto, entonces era una crónica que me merecía el más alto de los respetos.

Creo que mi consejo no les sirvió para mucho. No volvieron a escribirme. No sé si incorporaron las crónicas o se mantuvieron en el ensayo y el *paper*. Pero sus preguntas me hicieron pensar en que, de algún modo, había que taxonomizar las posibilidades: no para fijarse si una crónica ya escrita entraba o no en esa categoría, sino para pensar hacia delante. Para tener en cuenta qué posibilidades había a la hora de ponernos a escribir. En función de eso decidí armar una clasificación arbitraria y caprichosa que sólo sirve para responderle a quien, en algún taller de no ficción, levanta la mano y pregunta con timidez a qué se refiere uno cuando enuncia la palabra “crónica”.

Abrir las puertas del encierro: sobre crónicas y cárceles

Por Sofía Lamarca*

Ser estudiante de Letras me posiciona siempre frente a la pregunta de cómo narrar aquello que se presenta en primera instancia como indecible, y cómo incluir las voces que no nos están pidiendo permiso para ser parte de nuestro discurso. La primera vez que entré al penal de Campana supe que tendría la necesidad de decir cosas al respecto, a pesar de lo alejada que estaba de mi propia escritura y lo cerca que me encontraba de las palabras de otrxs. Pero las palabras de otrxs nos ayudan a decir. Cuando leí *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* de Cristian Alarcón, me fasciné con la capacidad de decir sobre otras personas sin caer en la revictimización ni la criminalización de la marginalidad. No sabía que iba a trabajar en una unidad penitenciaria, pero me permitió reflexionar sobre las cosas que había osado escribir sobre la pobreza, la propia y la ajena. Entendí que, más allá de donde viniera, mi posición como universitaria, y a veces escritora, era un lugar privilegiado que debía reconocer antes de intentar ponerle palabras a la

* Estudiante de Letras y docente en la Unidad Penitenciaria 21 de Campana.

opresión o marginalidad de otrxs. Después entré a la cárcel. Frente a quince tipos que me reconocieron como autoridad, quise salir a escribir sobre todo lo que estaba pasando.

Quise escribir sobre la cárcel. Tomé una decisión: escribir en primera persona. No quería exponer pequeños trozos de miseria que me habían compartido porque sí, porque lo decidieron ellos, porque pasó. Quisiera decir que tengo un don como cronista, que les inspiré confianza, que supe hacer las preguntas correctas, que se identificaron conmigo; pero no quiero mentir. Nunca se identificaron conmigo porque todo alrededor les hizo saber que éramos distintos. Yo tenía un hogar, una sube cargada, planes para la noche, nervios por un parcial al otro día. Yo decía “soy docente” y me dejaban pasar sin siquiera abrirme la cartera. Nunca nadie les preguntaba a ellos qué eran ni mucho menos qué querían ser. Creo que fue eso lo que me hizo tener ganas de escribir sobre la cárcel. Quería contar cómo el tiempo no pasa más en el encierro, de las mujeres a las que manosean en la entrada y esperan dos horas un bondi a la salida, con sus hijxs, los bolsos y la tristeza. Yo quise decir mucho sobre el sistema penal, sobre cuánto vale la propiedad privada y lo poco que vale la vida. Ellos querían que escribiera sobre sus palabras: diga lo que hablamos de la droga, seño. No soy Alarcón, pero les cumplí. Escribí sobre los pibes del penal de Campana porque nada de lo que sucede ahí dentro es lo que dicen afuera que sucede. Escribí para la gente que dice, una y otra vez, que no se merecen ni un plato de comida. Que de la justicia se encargue la justicia, y lxs obrerxs de las letras, de la redistribución de la palabra.

Las nuevas voces

Selección de obras de teatro

Las obras que se presentan a continuación fueron seleccionadas a partir de una convocatoria abierta a estudiantes de Letras durante el año 2018.

Locus,¹ Loco, Locura

Santiago Molina Cueli

ESCRITOR LOCO: Locura, contame la magia y el poeta que, expulsado de su mundo por su mente, vino aquel mal acompañante a estos infiernos, mareado no solo en sus fantasías, sino también en su imaginación, por la fuerza de impulsos a causa del manipulador deseo de la salvaje ambición, naufragando en la realidad y también en la ficción.

LOCURA (*al público*): En un lugar del cerebro, cuyo hemisferio no puedo recordar, ahora vive un poeta de los de palabras de saliva, recursos repetidos, escritura anoréxica y fácil fabulación. Sé lo que la gente común dice de mí, soy consciente de esa fama, incluso entre los más brutos. Pero soy única, sí, no hay otra que, con sólo quererlo, haga reír a los inteligentes y a los cuerdos —lo habrán notado recién apenas le vieron mis hilos, y lo seguirán viendo a continuación. Ah, y antes de olvidarme o ya no querer decirlo, les pregunto: ¿son felices o sólo están felices? ¿En serio están conformes con sus vidas? Este de acá es otro juguete más

¹ *Locus*, -i(m): lugar.

con el que nunca me encariñé. Nosotros no jugamos, pero él cree que sí. (*al Escritor Loco*) ¡Ay! ¿Cómo anda mi escritor favorito?

ESCRITOR LOCO: Muy bien. ¿A quién me traés hoy? ¿Qué vamos a hacer?

LOCURA: Acabo de dar a luz a las más nobles almas que jamás haya visto: Baca y Micans.² La primera es una joven dama que sabe jugar y divertirse, es alegre y va a ser/hacer cualquier cosa que desee, pues esa es su mayor gracia; ella en su arte jamás envejece y puede muy bien fingir, hasta tal punto que todo lo que dice y hace parece —y entonces es— verdadero; conózcala y descubra su grandeza, que está más en su esencia que en su primera apariencia.

ESCRITOR LOCO: ¡Por Sófocles! ¿Pero qué ser es ese? ¿Así es su cara? ¿Es suya esa sonrisa? ¿Cómo esos ojos pueden mentirle a alguien?

LOCURA: Esos ojos y esa carita —inocente, dulce y tierna— pueden eso y mucho más. Ya lo va a ver. La acompaña Micans, que es un ser de luz sin igual, nadie mejor...

ESCRITOR LOCO: Sí, sí, sí. Muy bien. Adelantemos.

LOCURA: Mi estimadísimo y muy queridísimo escritor, ¿no prefiere conocer los secretos de Micans?

ESCRITOR LOCO: No.

LOCURA: Pero...

ESCRITOR LOCO: No.

LOCURA: ¿Y si acaso...?

ESCRITOR LOCO: “No”, he dicho.

LOCURA: Como usted lo desee, mi señor.

ESCRITOR LOCO: Falta uno más. Conocé a Funus.³ Es el más ruin entre los ruines, el más oscuro entre los oscuros, el más malo entre los malos, el menos querido entre

2 *Micans, -ntis*. Participio presente activo del verbo “mico”: brillante, que ilumina.

3 *Funus, -eris (n)*: funeral, cadáver, muerte violenta, destrucción, ruina.

los menos queridos, el más temido entre los temidos, el más peligroso entre los más peligrosos, el más rufián entre los rufianes, el más temible entre los temibles, el más... el más... el más feo entre los feos, el más indómito entre los indómitos, el más astuto entre los astutos, el más peligroso entre los feos, el más querido entre los oscuros, el más malo entre los rufianes, el más indómito entre los ruines, el menos feo entre los más oscuros y, es evidente también, por su semblante, su cabello, su etcétera, que es el más ruin entre los ruines.

LOCURA: Oh, amo y señor, ¿cómo se pudo crear una maravilla así?

MICANS: Pobre infeliz, creado por...

BACA: Ya mismo lo veo y me asusto. Nadie tiene tanto ingenio y capacidad como para hacer nacer a un ser tan acabado, complejo y bien hecho.

ESCRITOR LOCO: No fue nada. Su nombre lo encontré al abrir un diccionario al azar y el resto se hizo solo.

LOCURA: ¡Qué humildad!

BACA: ¡Brillante!

MICANS: Qué estúp...

LOCURA: ¿Dónde está el gran Funus?

MICANS: Se enredó en...

BACA: Se ocultó entre las sombras.

MICANS: Lo iluminaré.

ESCRITOR LOCO: No lo necesita ni lo quiere.

FUNUS: ¡Ayuda! (*se escuchan ruidos de cosas que caen*).

ESCRITOR LOCO: ¿Qué dice?

MICANS: Dice que...

FUNUS: ¡Rescátenme!

ESCRITOR LOCO: ¿Pide ayuda?

MICANS: Sí.

LOCURA: No.

BACA: No.

ESCRITOR LOCO: Un “sí” y dos “no”. Es evidente que está diciendo otra cosa. La verdad no se equivoca y siempre es clara ante los ojos.

LOCURA: Si lo sabré yo. Así es.

BACA: Opino igual que mi madre.

MICANS: En nombre de la verdad...

BACA: ¿Alguien tiene sed? (*muestra vino y unas copas que tenía escondidos*).

ESCRITOR LOCO: Siempre tengo sed.

MICANS: No debería...

LOCURA: ¡Celebremos esta nueva amistad!

FUNUS: ¿Hay alguien ahí? ¿Me escuchan?

MICANS: Falta Funus, celebremos con él.

ESCRITOR LOCO: Traelo.

MICANS: *Funus, te muestra!*⁴ (*estira un brazo en dirección a Funus y las luces deben mostrar un camino desde su mano hasta donde está él*).

ESCRITOR LOCO: Nadie hace nada. Son todos unos inútiles. Voy a traerlo yo mismo.

LOCURA: Emm, señor...

MICANS: Es para el otro lado.

ESCRITOR LOCO: Lo importante no es llegar, lo importante es caminar.

MICANS: ...

BACA: ¿No decís nada?

LOCURA: ¿Querés acotar algo?

FUNUS: ¡Por acá!

LOCURA: Yo sé que te morís de ganas de decirlo.

MICANS: Es el camino.

LOCURA: ¡“Es el camino”!

BACA: ¡“Es el camino”!

ESCRITOR LOCO: Cállense y conózcanlo.

4 ¡Funus, mostrate!

MICANS: ...

LOCURA: ...

BACA: ...

ESCRITOR LOCO: ...

FUNUS: Hola.

BACA: ¡Ay, pero qué miedo! Que alguien me proteja.

LOCURA: ¿Cómo lo traés ante ella? ¿Estás loco? Podría lastimarla.

MICANS: No puede ni...

ESCRITOR LOCO: No tengas miedo, no te espantes, no te asustes, no te hagas bolita, no te escapes, no huyas, no grites, no corras, no te tapes, no te protejas, no lo mires, no lo escuches, no le tengas miedo, no empalidezcas, no te desmayes, no te quedes sin aire, no pierdas el color, no tiembles, no te caigas, no te preocupes, no perezcas, no te mueras, no te vayas y, sobre todo, no tengas miedo y dejame que yo me encargo de este rufián, el más oscuro entre los oscuros, el más malo entre los malos...

MICANS: No otra vez. Hacé algo.

ESCRITOR LOCO: ... el más temido entre los temidos, el...

BACA: Dejame que yo...

ESCRITOR LOCO: ... más feo entre los...

BACA: ...me encargo.

ESCRITOR LOCO: ...feos, el más...

MICANS: Apurate.

ESCRITOR LOCO: ... malo entre los rufian...

BACA: ¡Mi héroe! ¡Ay, no, me desmayo! ¡Ah! (*se deja caer sobre los brazos del Escritor Loco*).

ESCRITOR LOCO (*la agarra*): ¿Qué hacés? Te dije que no te desmayaras, te prohibí tener miedo, te ordené no espantarte, te hice no asustarte, te recomendé no empalidecer...

FUNUS: ¿Y Locura?

ESCRITOR LOCO: ¿Dónde está?

MICANS: Se fue hace rato.

ESCRITOR LOCO: ¡Locura, vení para acá! ¡No me hagas contar hasta tres! Ya viene. ¡Uno! ¡Dos! ¡Tres... menos cuarto! ¡Tres y cuatro quintos! ¡No me hagas ir a buscarte!

MICANS: Por favor, andá.

ESCRITOR LOCO: Más respeto conmigo. ¡Tres y cinco sextos! (*pausa*). Ya te las vas a ver conmigo. ¡Tres! (*suelta a Baca y sale a buscar a la Locura*).

BACA: ¡Ah!

FUNUS: ¿Estás bien?

MICANS: No la toques. Sí, está bien.

BACA: No lo soporto. ¿Nacemos para esto, para vivir así, para amos tarados, para que nos maltraten, para que nos abandonen? (*Micans la ayuda a levantarse*). Gracias.

MICANS: De nada.

FUNUS: Nacemos para morir.

BACA: Contestá lo que sabés, Micans.

MICANS: No van a querer escucharlo.

BACA: ¿Cuál es esa verdad?

MICANS: Es la única verdad verdadera. Todo lo demás se desprende de ahí, no hay duda.

BACA: A ver, ¿cuál es esa certeza?

MICANS: El infierno.

FUNUS: Eso va después.

MICANS: No hay después en lo eterno. Esto siempre existió te des cuenta o no.

ESCRITOR LOCO (*se le escucha desde otra habitación*): Locura, ¿dónde estás? No te voy a hacer nada. Ayúdame que me perdí.

LOCURA (*ídem*): ¡Yo también estoy perdida!

MICANS: ¡Está atrás tuyo!

FUNUS: Eso no quita que estemos muertos.

BACA: ¿Qué decís? Yo nunca me sentí más viva.

FUNUS: Estás muerta porque, bueno, emmm... es difícil, esperá.

MICANS: Porque tenés la muerte en potencia y en parte en acto también.

BACA: ¿En acto? ¿En parte?

MICANS: Vas pagando, en cuotas, con tu vida, hasta que te quedás sin más y te morís del todo.

FUNUS: Lo tenía en la punta de la lengua.

BACA: Estoy más viva que nunca. El teatro nunca morirá mientras haya alguien que se anime a jugar. Ustedes quieren engañarme. Estoy viva en ustedes, acá y en todos lados. Les muestro: juguemos a que somos novios por casarnos y nos amamos hasta que la muerte nos separe.

FUNUS: Va a ser fácil y divertido.

MICANS: Va a ser difícil y no nos va a salir.

FUNUS: ¿Por qué?

MICANS: Porque...

BACA: Basta de preguntas y a divertirnos. Pero cuidado con lo que hacés. Esto es sólo un juego de roles.

FUNUS: ¿...?

MICANS: Vos vas a hacer de la Muerte, ella del Teatro y yo de la Verdad. Como jugamos juntos, tenemos que cuidarnos para disfrutar todos, así que vos no nos tenés que lastimar.

FUNUS: Pero sí...

BACA: Basta y empecemos. ¿Juran la Verdad y el Teatro amarse por y para siempre?

FUNUS: ¿Ahora sos el cura?

MICANS: Sí.

BACA: ¡Sh! Sí, juro.

MICANS: Juro.

BACA: Los declaro, ante todos estos, testigos de Dios, hasta que la Muerte los separe —todavía no, Funus— amándo- se siempre en la salud y en la enfermedad...

FUNUS: No es así.

BACA: ... tanto en la riqueza como en la pobreza, etcétera, marido y mujer. ¿Acepta la Verdad al Teatro como su marido?

MICANS: Acepto.

BACA: ¿Acepta el Teatro a la Verdad como su esposa? Acepto. Entonces los declaro...

ESCRITOR LOCO: ¿Qué hacen ahí? ¡Detengan esa boda!

FUNUS: Lo que faltaba. Así no juego nunca.

ESCRITOR LOCO: Yo me opongo. Y vos salí de acá y andate.

Micans se va.

ESCRITOR LOCO: ¡Locura, vení y casanos! ¿No venís? Nos caso yo. Muerte, ella es tu nueva madre.

BACA: No, yo no quiero.

ESCRITOR LOCO: Ni yo. No te necesito. Andate con tu noviecito. Yo no necesito tus estúpidas ficciones para vivir. Sí, huí, corrí, rajá, volá, nadá, escondete, perdete... ¿Qué hacés? Funus, alejate.

FUNUS: Estamos solos. Aceptame.

ESCRITOR LOCO: Locura, ¿qué hacés ahí quieta sin hacer nada? ¡Ayúdame!

FUNUS: Si no me aceptás por las buenas... Qué padre resultaste ser.

Aparece la Locura.

ESCRITOR LOCO: Vos no sos mi hijo. ¡Locura, ayudame! ¡Ah! ¡No me abandones vos también! ¿Por qué me pasa esto?

MICANS (*desde otra habitación*): Cuando la realidad te supera, cuando estás solo, cuando ya no hay juegos, fantasías ni nada de qué aferrarse, sin amor, sin luz, sin un abrazo, si seguís vivo, estás en el infierno y solo de una manera podés salir de él.

ESCRITOR LOCO: ¿Qué? ¡No, mentiroso! Locura, decile que deje de mirarme así. No te quedes ahí quieta.

LOCURA: Funus, dejalo en paz.

FUNUS: No.
LOCURA: Hice lo que pude.
ESCRITOR LOCO: Hacé algo más.
LOCURA: Funus...
FUNUS: No.
LOCURA: Está difícil.
ESCRITOR LOCO: Si no me vas a ayudar, podés irte.
LOCURA: ¿Seguro?
MICANS (*desde otra habitación*): ¡No te conviene!
ESCRITOR LOCO: ¡Vos callate! Y vos andate.
LOCURA: Ay, pero tengo tantas ganas de quedarme...
ESCRITOR LOCO: ¡Que te vayas!
LOCURA: A mí nadie me manda.
ESCRITOR LOCO: Yo sí.
LOCURA: Entonces vos sos nadie. Ya me vas a extrañar.
MICANS (*desde otra habitación*): ¡Tiene razón!
ESCRITOR LOCO: Esperá, vení, no te vayas... bruja, vieja, zorra...
LOCURA: ¿“Vieja”? ¿A quién le decís así?
ESCRITOR LOCO: ... infeliz, don nadie, tonta, ignorante, inútil, imberbe...
LOCURA: ¡Andá a cagar, pelotudo!
ESCRITOR LOCO: ... densa, loca, mamarracha, pantufla, cabeza hueca...
MICANS (*aparece en escena*): No tiene sentido.
ESCRITOR LOCO: No.
FUNUS: Es hora.
MICANS: Faltan unos segundos más.
FUNUS: Disculpá, soy nuevo en esto, llevo como media hora en este trabajo.
MICANS: Estás solo. Ya no estás con personas. Nadie te quiere. Estuviste gritando solo por toda la casa durante la última media hora. No hablaste con nadie. Hasta recién estabas loco.

ESCRITOR LOCO: Es verdad. Pero fue bueno mientras duró. Traeme agua, rápido.

MICANS: Sabés que es imposible.

ESCRITOR LOCO: Sí.

MICANS: Aceptanos a vos y a mí.

ESCRITOR LOCO: Acepto.

Micans y Funus lo cargan, muerto, hasta el fondo o lo abrazan y el Escritor Loco ya sin respirar, cae al piso.

La terraza

Tatiana Carolina Piotte

ACTO 1

ESCENA 1

Living de un departamento sin amueblar. Algunas cajas de cartón se amontonan en el suelo.

JULIO (*entra cargando unas cajas y las deposita en el suelo, se sienta sobre ellas*): Bueno, estas fueron las últimas.

MARÍA (*entra detrás de él, lleva una pila de vestidos en las manos; suspira*): Ahora queda amueblarlo.

JULIO: Vení acá mi amor (*le tiende una mano y la sienta aupa*), ¿podés creerlo? Nuestro propio lugar.

MARÍA (*lo mira, le acaricia la mejilla*): Después de tanta búsqueda.

JULIO: ¿Te dieron las llaves a vos, amor?

MARÍA: Sí, sí, tengo dos copias (*le entrega una*), salvo la de la terraza, de esa me dio una sola.

JULIO: Tenemos que ir a verla después.

MARÍA: Obvio... pero ahora (*se levanta y lo tira de los brazos*) hay que arreglar este desastre y empezar a limpiar. ¿En qué caja estarán los productos de limpieza? (*mira alrededor*).

Ríen.

JULIO: Creo que hay otro problema, no tenemos una es-coba. ¿Primera salida al súper como marido y mujer?

MARÍA: Vamos (*tira de él*).

JULIO: Ey, ey, ey. Una cosa antes... (*tira hacia sí y la besa*). Ahora sí.

ESCENA 2

María ha cambiado considerablemente. Se la ve rubia platina-da, con el pelo más largo recogido en una colita. Está en camisón. El living es el mismo, las cajas no están pero sí hay una mesita con velador, un sillón y una mesa ratona en el centro con bebidas.

MARÍA: Adelante. Permitime tu abrigo.

Extraño se deja quitar el abrigo.

MARÍA: Ponete cómodo corazón, ¿qué te sirvo de tomar? Puedo prepararte lo que quieras.

EXTRAÑO: Un *whisky*, con dos hielos (*se repantiga en el sillón*).

MARÍA (*comienza a prepararle la bebida*): *Whisky*... dos hielos... la bebida siempre habla de uno.

EXTRAÑO: ¿Ah sí? ¿Y vos que vas a tomar, bebé?

MARÍA: Yo tomo lo que vos tomes. Brindemos (*le entrega el vaso y lo choca con el suyo*).

EXTRAÑO: Eso no dice mucho de vos.

MARÍA: Por el contrario corazón, dice mucho. Puedo ser quien quieras que sea esta noche.

EXTRAÑO: ¿Sólo esta noche? (*deja el vaso en la mesa y comienza a tocarle una pierna*). Daphne, sos tan hermosa.

MARÍA: Es lo acordado.

EXTRAÑO: Eso me recuerda... *(saca unos billetes de su bolsillo, se los enseña y se los coloca en el bretel del camisón).*

MARÍA: Te agradezco *(se estira hacia atrás para dejar los billetes en un frasco junto al velador).*

EXTRAÑO *(aprovecha para levantarle el camisón a la altura del ombligo)*: ¿Qué es eso?

MARÍA *(se incorpora)*: ¿Qué es qué, corazón?

EXTRAÑO: Una cicatriz...

MARÍA: Ah sí, estoy llena de cicatrices...bueno todos lo estamos, supongo.

EXTRAÑO: ¿Solo que algunas son visibles?

MARÍA: no, todas lo son. Pero algunas me cuestan más esconderlas. Ahora, si te parece dejamos la charla para más tarde... vení corazón acercate sin miedo *(apaga el velador).*

ESCENA 3

Living semivacío. Un piano en el centro de la habitación.

MARÍA *(llega con bolsas de compras en sus manos, ve el piano, las tira, corre hacia Julio y lo trepa)*: ¡Ay, por fin! *(lo besa)* mi amor, por fin llegó, tardaron demasiado los del flete *(lo vuelve a besar)*.

JULIO *(riendo)*: Pasó mucho tiempo.

MARÍA: ¡Mucho!

JULIO: Lo extrañaba.

MARÍA *(bajándose)*: Y yo.

Se sientan uno al lado del otro en el banco del piano.

MARÍA: ¿Creés que podrías volver a tocar para mí?

JULIO: Siempre, mi amor, necesito la práctica si quiero salir de donde estoy.

MARÍA: ¿Te acordás cuando nos conocimos? Me dijiste algo parecido.

JULIO: Eras un ángel, María, y seguís siendo la misma.

MARÍA: Te equivocaste de nota ese día y tuve que repetirlo todo.

JULIO: No lo podía creer, lo había hecho tantas veces sin cometer errores, habían pasado tantas como vos, y sin embargo, me pareciste distinta a todas.

MARÍA: Ese mismo día, cuando fuimos a tomar café, me dijiste que necesitabas más práctica.

JULIO: ¿Qué iba a decirte? ¿Que me pusiste nervioso?

MARÍA: Nunca sospeché nada.

JULIO (*ríe*): Sos distraída. Naciste sin el sexto sentido ese que dicen que tienen las mujeres, un poco para compensar, supongo, lo perfecta que sos (*la mira a los ojos*). Te amé desde el principio, nena.

ESCENA 4

Mismo living, el piano está al costado de la sala. El matrimonio está sentado en el suelo comiendo comida china.

JULIO: Sos increíble, mujer.

MARÍA (*levanta su copa*): Es que hoy es una noche muy especial. Me pareció justo festejar.

JULIO: Podríamos celebrar en la terraza.

MARÍA: ¡Ay sí! La famosa terraza, tenemos que conocerla. Pero (*mira el reloj*) hoy es muy tarde, ¿Mañana? ¿Después de la audición?

JULIO: La famosa audición...

MARÍA: La famosa audición... es un hecho, mi amor. Ese trabajo va a ser tuyo, por fin vas a poder dejar lo que te tiene atascado.

JULIO: Sí... con respecto a eso, me pregunto...

MARÍA: ¿Seguís preocupado?

JULIO: No, no exactamente. Me preguntaba... ¿qué pensás de los cruceros?

MARÍA: ¿Me estás ofreciendo vacaciones?

JULIO: Hablo de trabajar en un crucero, tocar ahí. Ganaría muy buena plata, mucho más de lo que puedo pretender en tierra firme.

MARÍA: Pero te irías, Julio. ¿Cuánto tiempo te irías?

JULIO: No sé, seis meses. Por ahí menos, depende.

MARÍA: O por ahí más. Depende.

JULIO: No te convence ni un poco ¿no?

MARÍA: ¿Necesitamos esa plata? No. Entonces ¿por qué separarnos? Julio, yo no pude seguir con mi carrera...

JULIO: Entiendo.

MARÍA: Entonces quiero formar una familia, y eso te involucra a vos, tiempo completo, tierra firme.

JULIO: Entiendo.

MARÍA (*levanta de nuevo su copa*): Brindemos. Por mañana.

JULIO: Por mañana, mi amor.

ESCENA 5

Living mitad a oscuras, ya amueblado. María sola sentada en el sillón en bata. Alcohol en la mesa, zapatos y un vestido de lentejuelas arrugado en el suelo.

María llora amargamente.

MARÍA (*mira hacia un costado, hay un reloj*): Ya es muy tarde.

MARÍA (*se levanta, levanta el vestido del suelo, levanta los zapatos, se queda quieta unos segundos con los zapatos en la mano, de golpe los arroja contra un rincón*): ¡Por qué! (*cae de rodillas llorando, sosteniendo el vestido contra su pecho; se apaga la luz*).

ESCENA 6

Living.

MARÍA: Tocá para mí.

JULIO (*sentado en el banco*): Solo porque me lo pedís.

MARÍA: Callate (*ríe*). Tocá para mí.

Comienza a tocar un vals.

MARÍA (*baila al compás de la música, se nota que fue bailarina*): Julio...

JULIO: Sí...

MARÍA: ¿Creés que podría ser ella? ¿Ser esa otra?

JULIO: ¿Te referís a serlo de nuevo? Mi amor, vos sos ella. Seguís siéndolo, sos la misma. Tu esencia...

MARÍA (*sigue bailando, acelera la velocidad*): Ya sé, soy yo, siempre puedo ser yo cuando estoy en movimiento. ¡Ay! (*se detiene agarrándose la pierna, se deja caer al sillón*).

JULIO (*deja de tocar, se arrodilla junto a ella y le besa la rodilla*): Sos vos a cada instante, en movimiento o quieta.

ESCENA 7

Living.

María/Daphne abre la puerta.

NICOLÁS (*cohibido*): Hola.

MARÍA/DAPHNE (*desde la puerta*): ¿Qué edad tenés?

NICOLÁS: Veintidós.

MARÍA/DAPHNE: No me mientas.

NICOLÁS: Diecinueve.

MARÍA/DAPHNE: No me mientas, dije.

NICOLÁS: Diecisiete.

María/Daphne suspira y entra.

NICOLÁS (*la sigue*): perdón, es que si te decía la verdad...

MARÍA/DAPHNE: No cambia nada, de todas formas no sos recibido.

NICOLÁS: Pero por qué, dame una oportunidad.

MARÍA/DAPHNE: ¿Oportunidad? Jajá, pero qué decís nene. Mirá, todo bien pero la respuesta es no. Andate antes de que me enoje por hacerme perder el tiempo.

NICOLÁS: Cumplo en un par de meses la mayoría de edad.

MARÍA/DAPHNE: Podrías ser mi hijo.

NICOLÁS: Pero no lo soy... y de todas formas no podrías ser mi vieja. Sos muy joven.

MARÍA/DAPHNE (*sonríe*): Chau chiquito.

NICOLÁS (*se fija en el piano al costado*): ¿Tocás el piano?

MARÍA/DAPHNE: No, y hace mucho que no suena.

NICOLÁS: Voy a aprender a tocarlo para vos. Cuando aprenda voy a volver, y voy a tocarte.

MARÍA/DAPHNE (*sonríe*): Suerte con eso.

ACTO 2

ESCENA 1

Habitación.

MARÍA/DAPHNE (*en la cama*): Cariño, ¿seguro no necesitás nada más? ¿Un cenicero, tal vez?

EXTRAÑO 2 (*sonríe*): Me conocés. Más que mi mujer, más que nadie. Cómo es que te acordás la única hora en que me da ganas de fumar.

MARÍA/DAPHNE: Te presto atención, nada más. Esperá que voy por tus cosas (*va hacia el living a buscar un habano y un cenicero*).

EXTRAÑO 2: Daphne.

MARÍA/DAPHNE (*desde el living*): ¿Sí?

EXTRAÑO 2: ¿Creés que alguna noche podrías salir de este lugar? Tengo... una fiesta de fin de año, es de una empresa... hicimos un negocio este año. Me preguntaba...

MARÍA/DAPHNE (*vuelve con las cosas; lo interrumpe*): Ya lo hablamos, esto no funciona así.

EXTRAÑO 2: Promete ser grande, es en un hotel, en la terraza, va a haber músicos.

MARÍA/DAPHNE: ¿Y qué pensarían los demás si no te ven con tu mujer?

EXTRAÑO 2: Daphne, mi amor, eso es una farsa. Todos lo saben, se puede ver en mi cara, en cada arruga que tengo. Las únicas horas en que sonrío son las que paso acá con vos.

MARÍA/DAPHNE: Basta (*le entrega el cenicero y el habano*). Te estás dejando llevar, sabés bien que yo no puedo ir, y también sabés que no sos mi único cliente.

EXTRAÑO 2: No me importa mi mujer (*pausa*) pero sí, lo sé, sé que no soy el único. No te culpo, después de todo, yo no podría satisfacerte. Tampoco pude con Claudia, es comprensible que ya no me quiera.

MARÍA/DAPHNE: Cariño, no digas tonterías. Es mi trabajo, no tiene nada que ver con vos, me complacés en muchos sentidos.

EXTRAÑO 2: Creí que con Claudia era simplemente el paso del tiempo que nos había corroído. Daphne, no la puedo ver desnuda. ¿Entendés lo que significa eso? Es mi mujer y no soporto verla desnuda, me repulsa. Ella ya no me gusta, y sé que yo a ella tampoco, terminó por sentir lo mismo hacia mí. Sin embargo, a vos sí te deseo, muchísimo. Por eso pensé que iba a ser diferente, que acá y con vos se iba a poder, que yo iba a poder.

MARÍA/DAPHNE (*le enciende el habano*): No te sientas mal, es sólo como son las cosas. Ya no pienses (*se pone detrás de él y comienza a masajearlo*).

EXTRAÑO 2 (*relajándose*): Sos una *geisha*.

MARÍA/DAPHNE: Así está mejor. Ahora, ¿qué tal si bajo las luces, te acostás y sigo con mis masajes? Sé que te gusta el recorrido.

Extraño 2 asiente con la cabeza, ojos cerrados.

Bajan las luces de a poco.

EXTRAÑO 2: Quisiera ser tu favorito...

ESCENA 2

Habitación.

JULIO (*con una taza de café en la mano*): ¿María, estás despierta?

MARÍA (*desde la cama*): Ujhm.

JULIO: Tenés que comer mi amor, ¿te preparo el desayuno?

MARÍA: No tengo hambre.

JULIO: María, por favor. Colaborá, te quiero fuerte.

MARÍA: ¿Fuerte para qué? ¿Qué objeto tiene?

JULIO: Fuerte para levantarte, te quiero ver bailar otra vez. Voy a componer algo sólo para vos. ¿Qué te parece eso?

MARÍA: Fuerte para barrer querrás decir, para qué más. Si eso soy, una ama de casa (*le cae una lágrima*).

JULIO: ¿Estás segura de eso? Mirá que cuando te levantas no vas a poder creer como brillan estos pisos. Por ahí te robo el puesto.

MARÍA (*sonríe un poco*): Sos toda una *geisha*, eh Julio. ¿En qué te convertí?

JULIO: Es lo que necesitás ahora, nada más. Escuchame amor, (*se sienta a su lado*) necesito que hablemos algunas cosas.

MARÍA: ¿Es sobre mí? ¿Pasó algo más? ¿Te dijo algo el doctor?

JULIO: No, quedate tranquila. Es sobre mí, sobre trabajo.

MARÍA: Ni lo digas Julio, ya sé a dónde vas.

JULIO: Escuchame, tuve una entrevista mientras vos estabas en la clínica.

MARÍA (*lo interrumpe*): Ah, mirá, me imagino donde. ¿Te dieron el sí?

JULIO: María...

MARÍA: ¿Te lo dijeron? ¿Te dijeron que sí?

JULIO: Sí.

MARÍA: Perfecto, es lo que querías.

JULIO: Es lo que necesitamos. Va a ser un alivio para nosotros, vivir desahogados. Vas a poder hacer todo lo que quieras.

MARÍA: No, no puedo hacer lo que quiero, pero no importa. Es lo que vos querés y está bien.

JULIO: No me pelees. Vas a salir de esta mi amor (*le agarrar una mano*) ¿y sabés qué es lo primero que vamos a hacer?

MARÍA (*sonriendo un poco*): ¿Ir a la terraza?

JULIO: Ir a la terraza.

Ríen.

MARÍA: De una buena vez. ¿Mirá si subimos y nos encontramos con una pileta?

JULIO: Reposeras, un *deck*, sombrillas...

MARÍA: Una barra, música...

JULIO: Una parrilla, gente haciendo fiestas...

MARÍA: Toboganes de agua...

JULIO: Y todos nuestros vecinos esperándonos...

MARÍA: “¡Tercero C, por fin vinieron!”

JULIO: “¿Por qué tardaron tanto?”

Ríen a carcajadas.

MARÍA: ¿Qué creés que pase?

JULIO: No sé, probablemente nada, pero dejemos de colgar. ¿Dale?

MARÍA: Dale.

ESCENA 3

Living. Una mesa armada para cenar, un sillón, un par de puffs.

MARÍA/DAPHNE (*entra cargando una fuente de comida*): Bueno, a comer entonces. Espero que lo disfrutes.

EXTRAÑO 3: ¡Ay, Daphne! Lo que hacés por mí, es increíble.

MARÍA/DAPHNE: Mi mamá me decía que la forma de llegar a un hombre es por la comida.

EXTRAÑO 3: Tu mamá tenía razón, sin embargo, no creo que estés apuntando a mi corazón.

MARÍA/DAPHNE: Ni vos al mío (*sonríe*).

EXTRAÑO 3: Si te hubiese conocido antes, quizás sería tuyo mi corazón.

MARÍA/DAPHNE: El tema es que en ese “antes” al que te referís, vos eras soltero pero yo era un bebé.

Ríen.

MARÍA/DAPHNE: Contame, ¿Cómo era ella?

EXTRAÑO 3: Era... era un torbellino. Una mujer que no podía estar quieta un minuto, desde la mañana, sabés, se levantaba, encendía la radio y se ponía a barrer mientras cantaba. Me daba tres mates y me mandaba al trabajo. Le gustaba viajar, nunca salimos del país, pero recorrimos cada provincia, cada pueblito, esos lugares escondidos, especiales (*se le llenan los ojos de lágrimas*). Me hacés acordar a ella vos nena, por eso te busqué.

MARÍA/DAPHNE: Pero yo no soy una viajera.

EXTRAÑO 3: No sé, vos sos un viento encerrado (*la mira*). Pero tenés alas en los pies.

MARÍA/DAPHNE (*subiéndole su pie por la pierna*): ¿soy la mensajera entonces? ¿La vía de comunicación con tu mujer? (*le apoya el pie en la entrepierna*).

EXTRAÑO 3: Nena... la comida (*intenta correrle la pierna*).
Se nos va a enfriar.

MARÍA/DAPHNE (*sonríe*): Comé todo lo que quieras.

ESCENA 4

Living. Entra María, visiblemente borracha sostenida por un antiguo compañero del secundario, Octavio.

OCTAVIO: ¡Muy bien! Ya llegamos señorita.

MARÍA (*risueña y tambaleándose*): ¡Ay pará! ¡La luz! Está por acá.

OCTAVIO: Shh, tranquila, tranquila, yo me ocupo (*la deposita en el sillón*).

MARÍA: Octavio...

OCTAVIO (*buscando el interruptor*): Mmm.

MARÍA: Gracias por traerme.

OCTAVIO: Es lo menos que podía hacer por mi gran amiga a la que no veía hace cuánto ¿Quince años? (*se sienta al lado de ella*) ¿Creés que vas a estar bien?

MARÍA: Soy adulta, no es la primera vez que me emborracho. Si pasé las borracheras de Bariloche cómo no voy a pasar la de esta reunión, tantos años después.

OCTAVIO: No sé, por ahí porque no somos los que éramos en ese Bariloche. Yo ya no meto alcohol de contrabando en los micros y vos... espero... no te subís más ebria a bailar en la tarima de Cerebro.

Risas.

OCTAVIO: Yo no me confiaría con eso de la adultez. Es como que perdimos la rutina, una resaca te puede dejar de cama.

MARÍA: Por suerte para mí tengo cama grande y para mí sola.

OCTAVIO: ¿Cuánto tiempo?

MARÍA: ¿Cuánto tiempo me dura la resaca? No sabría decirte, hace mucho que no tomo tanto... hace mucho que no voy a una fiesta, de hecho.

OCTAVIO: ¿Cuánto tiempo va a estar fuera tu marido, María?

MARÍA: Yo... ehm, un par de semanas más.

OCTAVIO (*se arrima más a ella en el sillón*): Es una lástima que no haya podido venir, me hubiese gustado conocerlo.

MARÍA: Sí, él... es un gran hombre. Me estuvo cuidando mucho este último año.

OCTAVIO: Aunque claro, gracias a que está en el exterior pude bailar con la más bella.

MARÍA: Octavio...

OCTAVIO: En serio, ¿no las viste a las demás? Disculpame pero a tus amigas se les vino la edad encima.

MARÍA: A todas nosotras. Yo también cargo con peso encima.

OCTAVIO: Una bailarina sabe sostener el peso, de otra forma no podría volar. Vos me lo enseñaste, no te olvides. ¡Me retiro! (*se levanta del sillón*). Si se siente mal señorita, me llama.

MARÍA: No perdamos el contacto.

ESCENA 5

Living y dormitorio.

JULIO (*viene desde el dormitorio, aparentemente discutiendo*): No dije que no me gustase, nada más me tengo que acostumbrar.

MARÍA (*entra con el pelo rubio platinado*): ¿Te gustaría que me lo deje largo?

JULIO: Sí... no sé. Me gusta de cualquier manera.

MARÍA: Ya ni me mirás.

JULIO: No digas pavadas, te veo, me di cuenta que te teñiste ¿o no? (*buscando algo*).

MARÍA: Escuchame, te tengo que contar algo... pero, ¿qué estás buscando?

JULIO: La llave de la terraza, ¿no la viste? Prometimos que cuando pasase el frío y vos te hayas recuperado de la operación íbamos a subir.

MARÍA: ¿Qué, querías subir ahora?

JULIO: Sí, ¿por qué no? Ayúdame a buscarla.

MARÍA: Pero es medio tarde, ya está oscureciendo. No me acuerdo dónde la puse además, supongo que en un cajón.

JULIO: ¿Estará en la pieza? (*va hacia el dormitorio*).

MARÍA: Por ahí sí. Pará, te tenía que contar algo.

JULIO (*desde el dormitorio*): Decime.

MARÍA: Me llamó Griselda Macció, ¿te acordás?

JULIO (*agachado, mirando debajo de la cama*): No, ¿quién es?

MARÍA: Mi amiga, la de la secundaria. Vino a nuestro casamiento.

JULIO: Ah sí, ¿qué dijo?

MARÍA: Va a haber una reunión, de mi promoción de egresados, nos vamos a reencontrar.

JULIO: Genial amor, ¿y querés ir? (*se pone a revisar las mesas de luz*).

MARÍA: Sí, sí quiero, de verdad tengo ganas. Es el 21 de diciembre.

JULIO (*vuelve del dormitorio*): Ah... amor. Yo no voy a estar para esa fecha.

MARÍA (*le cambia la cara a un profundo enojo*): ¿Otra vez te vas?

JULIO: Lo decís como si me fuera de vacaciones.

MARÍA: Y bueno, estás en un crucero a fin de cuentas.

JULIO: ¡Trabajando María!

MARÍA: Vas a volver bronceado, y lindo.

JULIO: Lo hago por nosotros, para sostener esta casa. Tuve que pagar mucho de gastos médicos, y lo sigo haciendo ¿te olvidaste?

MARÍA: Me hubieses dejado morir entonces.

JULIO: No seas estúpida, estás diciendo cualquier cosa.

MARÍA: ¿Tenés idea lo que es para mí quedarme encerrada en esta casa? Sin fuerzas para levantarme, sin ganas, sola y dolorida.

JULIO: ¿Quién te impide salir? ¿Quién te impide ir a la reunión? Vos estás atada a un plan que ya murió.

MARÍA: Que ya murió.

JULIO: Me refería a tu profesión, ¿qué más da si no podés ser bailarina del Colón? Podés hacer miles de otras cosas, pero actuás como si no hubiera otro trabajo en el mundo.

MARÍA: Sé bien lo que quisiste decir. Tenés razón, tal vez lo haga. Tal vez salga y consiga otro trabajo y otra vida para cuando estés de vuelta. Tal vez sea eso lo que estás esperando.

JULIO: ¿Otra vez María con el tema de los celos? Por favor parecés una quinceañera.

MARÍA: Yo no soy la que se va de aventuras con cantantes.

JULIO: No quiero seguir discutiendo con vos, me voy a dar una vuelta a ver si me despejo.

MARÍA: ¡Andate! Y no vuelvas por un buen rato.

Julio pega un portazo y se va. Pausa larga, María continúa parada en el living de espaldas al público. Lllaman a la puerta.

NICOLÁS (desde el otro lado): ¡Daphne, soy yo, Nicolás! Abrime por favor.

MARÍA/DAPHNE (abre la puerta): ¿Estás loco? No podés gritar en el pasillo a esta hora. ¿Cómo entraste?

NICOLÁS: Por lo menos te acordás de mí.

MARÍA/DAPHNE: ¿Qué hacés acá?

NICOLÁS (*la besa inesperadamente*): Te dije que iba a volver cuando sea mayor de edad. Hoy es mi cumpleaños, Daphne. Pasalo conmigo, no me podés decir que no.

Fuegos

Cecilia Ursi

Extremo sur de la provincia de Buenos Aires. Noche de invierno. Un grupo de cuatro hombres se agrupa en ronda junto a una fogata. El resplandor de un fuego improvisado alumbra sus semblantes desconcertados. Fuera del perímetro de la fogata todo es oscuridad. Acercan sus manos temblorosas al fuego; cruzan miradas indiferentes algunos, temerosas otros.

RAMÓN: Se me hace difícil comprender cómo...

HORACIO: A mí me parece comprensible...

JULIO: Anunciado, casi.

RAMÓN: De ningún modo, de ninguna manera me hago a la idea. Qué dicen de la ausencia de comida. Nada, ninguna reserva...

HORACIO: Las desgracias son desgracias, mi amigo.

JULIO: Yo puedo contar tres: fuego, tabaco, ginebra...

RAMÓN: ¿Quién vive así?

JULIO: La supervivencia por el goce, hermano....

RAMÓN: Para mí un puchero hirviendo de grasa y sabor. Y mate para digerir. Para la cura. Para esperar...

JULIO (*entumecido, gesticula como puede con las manos*): En serio, prefiero perderme en la neblina etílica, me suspendo en su densidad y me dejo flotar, insolado, pero en una densidad de espesura furiosa y aérea... Y entonces me parece que las partes del cuerpo se me arrancan solas, pero no padezco (*buscando la mirada de sus compañeros*). Ustedes tienen pereza, compadres, y por eso elijen andar pesados, oyendo sólo una campana: el alarido paralizante de las tripas...Y entonces solo pueden mirar desde afuera, pero no se arriman. Sí, avanzo con los sentidos mezclados, pero voy liviano de mí, y del resto. El hervor insípido del mate, el brillo de la grasa, ya no me seducen...

RAMÓN: No es pesadez, es fuerza.

HORACIO (*llevando la mirada al cielo*): No es convicción, es testarudez.

Ríen sin ganas. Silencio. El sonido largo y agudo de un ave atraviesa el espacio. Todos los hombres miran al cielo.

RAMÓN: ¿Por qué te crees tanto Horacio?

HORACIO: ¿Por qué me quiero...?

JULIO: Crees, dijo.

Silencio.

JULIO (*con la mirada perdida en el fuego*): “Sombra angustiada, azar intempestivo / arde la inmensidad y en ella clavas la daga”...

Julio hace la mímica y empuña su brazo en dirección a la fogata.

HORACIO (*levantando el tono de voz*): “En ella clavas la daga. Sombra angustiada pero capaz de un mil fulgores”.

RAMÓN (*a Horacio*): Eso ni siquiera es tuyo... Los inventó Miguel. Y además no veo la necesidad de recitar cuando lo que tendríamos que estar haciendo es encontrar “la” luz, “una” luz...

HORACIO (*mirando fijamente el movimiento de las llamas*): “... Capaz de un mil fulgores... Sombra angustiada, crepitar

de un asalto silencioso/ desierto en mi pecho: ¡sed!, disculpa mi ardor”.

RAMÓN (*arroja un pedazo de madera que desestabiliza la fogata*): ¡Ardor!

La fogata pierde estabilidad, el fuego fuerza. Todos miran a Ramón, que sin mirar al resto de los hombres se aproxima y rearma los leños, de a poco el fuego vuelve a crecer. Cuando vuelve a su sitio tropieza y cae al suelo. Permanece unos segundos en el suelo, lentamente se pone de pie, todos lo siguen con la mirada.

RAMÓN (*observando sus manos y sacudiendo la cabeza*): No comprendo, no comprendo cómo... No comprendo cómo perdernos en nuestro propio espacio...

HORACIO: No es nuestro.

RAMÓN: Para mí es como si lo fuera, lo siento más mío que de ellos... Nosotros somos los que sabemos qué pasa realmente y qué deja de pasar. ¡Nosotros somos los que estamos desde tiempos inmemoriales!

Ramón mira a Claudio, que no le devuelve la mirada.

JULIO: ¡Cancerberos invisibilizados de la pampa eterna, uníos!

HORACIO: ¡Seamos catacumbas que lo demás no importa nada!...

Julio y Horacio ríen.

RAMÓN: Trabajo y vivo, no sé lo que hay entre medio...

JULIO: A juzgar por la noche, parece que siempre hay más...

Silencio.

RAMÓN: Desde hace unos meses, me sube con fuerza una sospecha... Quiero decir que pienso, mucho, pienso, sí: ¿con la obstinación de un toro arremetiendo contra la nada?, puede ser; pero pienso y no dejo de pensar que el perímetro de la estancia es mayor del que suponemos, y que somos más de los que pensamos...

Horacio le dirige la mirada a Julio.

HORACIO: Del que conocemos querrás decir. Querido Ramón, como cancerberos no deberíamos estar para suposiciones a esta altura...

RAMÓN: No atino una respuesta, ¡perdernos en nuestro propio espacio!

HORACIO: La edad. Estamos como alelados...

JULIO: Más cerca de la locura tal vez...

RAMÓN: ¿Todos locos al mismo tiempo? No explica el yerro.

JULIO: Todos ancianos y alelados tampoco (*dirigiendo su mirada al cuarto hombre que permanece en silencio*). Claudio es un hombre joven aún. Claudio y el futuro son dos palabras posibles...

RAMÓN (*interrumpiéndolo nervioso*): Miguel ya debería haber vuelto.

Silencio. Se miran.

RAMÓN: Tal vez debemos salir a buscarlo...

HORACIO: Ya va a volver.

RAMÓN: Se fue hace más de dos horas...

HORACIO: Es noche cerrada.

RAMÓN: Es mucho tiempo.

JULIO: Tal vez encontré el camino, la soledad te arrima respuestas...

RAMÓN: Miguel no nos dejaría... Hablan como si fueran escolares de viaje de estudio, como si estuvieran de excursión por la pampa. ¡No, no, no entiendo! Miguel no aparece, ¡noche cerrada?!

CLAUDIO (*levantando la voz y poniéndose de pie*): ¿Qué no entendés, Ramón? Nos perdimos. Entonces si nos perdimos es porque no encontramos el camino de vuelta; no está, no lo encontramos. Entendolo. No podemos volver y eso es lo que nos ocupa ahora. A mí sí me importa que la noche sea una caverna, porque eso complica todo, porque va a ser más difícil salir, ¿lo elemental lo entendés?

El estallido de un leño los sobresalta. Todos reaccionan impulsivamente, protegiéndose el rostro con las manos. Silencio.

RAMÓN: Tal vez pasamos el perímetro, tal vez ya no estamos en “La Vorágine”... Salimos alelados por la búsqueda.

JULIO: Alienados, querrás decir.

RAMÓN: No, digo alelados, no “alieniados”.

JULIO: Alienados, Ramón.

RAMÓN (*retomando impaciente el hilo de la conversación*): Salimos alineados, agarramos viaje; uno tras otro, como un ejército... Sentí algo extraño, una especie de fuerza que nos impulsaba a seguir, a no parar, a llegar hasta acá...

JULIO: ¿Como decididos al naufragio?

RAMÓN: Como náufragos.

Silencio. Todos miran en dirección al fuego. La petaca de ginebra volvió a las manos de Julio que apoya suavemente la boca en el pico; inhala y exhala como si quisiera extirpar todo el aire de su interior. Ramón permanece con la mirada perdida en los estallidos lumínicos de la leña; su rostro suda gotas de transpiración, y los ojos, vidriosos, acompañan el movimiento de las llamas.

HORACIO: Falta que alguien pregunte si en realidad no estamos muertos...

Julio lanza una carcajada cavernosa cuyo eco permanece en el espacio unos segundos. Todos le dirigen la mirada.

CLAUDIO: Miguel nos trajo hasta acá. Se lo advertí siempre que pude, cuando la caminata se prolongaba, que nos convenía dejar esa dirección; insistió en continuar; ya perimetramos demasiado, pensaba yo. “Algo no anda bien”, le dije; “no disponemos de tanto alambre, tiene que ser menos superficie”. Le advertí que regresar y consultar iba a ser lo más prudente. Insistió en que él perimetraría hasta que no quedase un solo resto de la pampa sin perimetrar; “hasta que tocáramos el límite”. “Pero si no conocemos esta parte, Miguel”, intenté explicarle; “nunca mencionaron que

hubiese tanto espacio para perimetrar, no disponemos de todo ese material”...

HORACIO (*interrumpiéndolo*): A veces la tristeza obsesiona un poco.

CLAUDIO: No son esos los dichos de un hombre triste, más bien son los de un hombre demente.

Silencio.

RAMÓN (*se levanta con violencia*): ¡Shhhh! ¡Silencio!

Ramón permanece petrificado de pie unos segundos, intentando detectar con la mirada la dirección de los sonidos más allá de la ronda. Todos lo miran.

RAMÓN: ¿Lo escucharon?

Silencio.

RAMÓN (*se dirige a Claudio súbitamente*): Abandoná la amenaza y mostrá los colmillos, cobarde...

JULIO (*tomando a Ramón por el brazo*): Tranquilo, compadre. No pasó nada. Confundiste el sonido...

RAMÓN (*sosteniendo su mirada en Claudio*): ¡¿Querés humillarnos, infamia de puma?!

JULIO: Ramón, tranquilo, la oscuridad y los nervios nunca deben mirarse de frente...

HORACIO (*a Claudio*): ¿Fuiste vos?

CLAUDIO (*lanzando una carcajada, a Ramón*): Ninguno de nosotros da puma...

Ramón, reprimiendo sus expresiones, permanece de pie. Claudio continúa sin moverse con el rostro entre las piernas, dejando sus ojos al descubierto que miran en dirección al suelo.

HORACIO (*buscando con la mirada la oscuridad, en todas las direcciones*): En este mismo minuto, no podría distinguir el norte del sur...

RAMÓN (*con la cabeza hacia abajo, se mira las manos*): Hace tiempo que no veo bien a Miguel, algo anda mal... (*silencio; levantando la mirada hacia la ronda*). Como si estuviese en sí, pero fuera de sí. Su cuerpo está, sí, lo vemos; no es eso lo que

discuto, pero es como si estuviese vacío, como si adentro tuviese una multitud de ciegos dándole bastonazos. A veces lo miro a los ojos y, por más que intento, no puedo dar con ningún pensamiento... Cuando me cruzo con su mirada, sea cual sea el momento del día, sus ojos derraman lágrimas que él parece no entender, como si no las sintiera, y sus manos tiemblan como gorriones heridos...

JULIO: Estás hablando como él...

RAMÓN: Ojalá.

JULIO: ¿Te gustaría ser Miguel?

HORACIO: Como Miguel...

RAMÓN: Lo aprecio.

JULIO: Todos lo apreciamos.

RAMÓN: Claudio, ¿y vos? ¿Lo apreciás a Miguel?

Silencio.

RAMÓN: Ven, no todos lo apreciamos.

CLAUDIO: No lo aprecio, lo respeto... lo considero... ¿Qué es el aprecio? En este momento tengo la piel entumecida de frío. ¿Aprecio? Me da más frío todavía...

RAMÓN: Sí, aprecio, estimar a alguien, ¿cuál es el problema? ¿Tenés algo mejor?

CLAUDIO: Tengo sueño.

HORACIO: Y miedo.

Una ráfaga súbita de viento atraviesa el espacio de la fogata.

CLAUDIO: Miedo no.

RAMÓN: Voy a dejar la estancia. Voy a irme. Me ofrecieron un trabajo, voy para el norte. No se los dije antes porque no lo tenía decidido. Pero ahora estoy seguro, bastante seguro. La vida en esta parte está cerrada, no encuentro muy bien qué hacer, y eso me va a terminar enfermado, ya me siento un poco enfermo (*cae de sus manos la petaca que sostiene*). De hecho, bueno (*ríe nervioso*), las cosas, se me resbalan, tololo estoy, yo también tengo dos gorriones aleteando en falso, en vez de manos... Eso es lo que está pasando,

tampoco sé cómo va a resultar todo en ese lugar, pero por lo menos es un cambio de color, este verde musgo me tiene saturado. También sé que la distancia puede ser difícil, si ahora estuviese allá por lo menos me calentaría las manos con las piedras...

JULIO: ¿Y quién te ofreció irte?

Silencio.

RAMÓN: Un compañero trabaja en una empresa... una minera...

JULIO: ¿Quién?

HORACIO: Son trabajos demandantes esos, para el cuerpo sobre todo...

RAMÓN: Me siento en condiciones.

JULIO: Es tarde.

RAMÓN: Sí, Miguel debería estar acá.

Sienten unos pasos, todos se sobresaltan, un animal de gran tamaño se asoma a la fogata; detiene su mirada en cada uno, luego olfatea la circunferencia y desaparece corriendo.

JULIO: ¿Qué era eso?

HORACIO: Un perro.

JULIO: No era un perro.

CLAUDIO: Un animal, pero no un perro...

El animal vuelve a aparecer con un pájaro entre los dientes, se asoma al fuego y lo deja caer a un costado. Permanece unos segundos con la mirada sobre el gorrión y luego levanta su cabeza y le dirige la mirada a Claudio. Luego abandona la ronda y se interna en la oscuridad.

Julio se acerca al pájaro. Lo observa unos segundos.

RAMÓN: Está muerto. No respira...

Horacio levanta el cuerpo del pájaro entre sus manos.

HORACIO: Murió ahorcado.

CLAUDIO (*lanzando una carcajada*): ¿Un suicidio?

HORACIO: Tiene un resto de metal sobre el cuello y ningún rastro de haber sido manipulado por fauces animales...

CLAUDIO: ¿Habrá sufrido un desengaño?

JULIO: Deudas...

CLAUDIO: Dudas...

Julio y Claudio ríen. Ramón se acerca al pájaro.

RAMÓN: Sí. Alguien ahorcó al pájaro, alguien colocó ese precinto de metal y le provocó una muerte súbita.

Silencio.

HORACIO: “Alguien” ahorcó al pájaro...

RAMÓN: Una mano con cinco dedos, sí.

HORACIO: ¿Por deporte?

JULIO: ¡Oh, humanidad!

RAMÓN: Muy probablemente necesitó de las dos. Piensen. Tampoco hay signos de descomposición, es probable que haya muerto hace unas pocas horas...

HORACIO: ¿Ave condenada a muerte por algún delito?

JULIO: Robo de miguitas.

Todos ríen menos Ramón.

RAMÓN: Los restos de la impotencia...

JULIO: La curiosidad mata al gato y también al gorrión.

RAMÓN: Curiosidad, ¡ija!, no creo que sea por curiosidad de ver morir un gorrión sino por la impotencia de no tenerlo, de no alcanzarlo...

HORACIO: El hombre, además de un condenado, es un peligroso libertino, Ramón. No todo es cruz y más cruz.

JULIO: Luz rima con cruz...

CLAUDIO: Avestruz también...

RAMÓN: ¡Miguel!

Todos reaccionan buscando con la mirada a su alrededor, se miran entre ellos. Ramón continúa con la mirada fija en el pájaro que permanece al borde de la fogata.

TODOS: ¡Miguel! ¡Miguel!

Horacio, Julio y Claudio lanzan sus voces hacia la oscuridad. Ramón permanece petrificado dirigiendo su voz al pájaro. Dejan de gritar. Se produce un silencio.

RAMÓN: El gorrión fue ahorcado con un recorte de los nuestros, eso no es acero inoxidable.

HORACIO: No es acero inoxidable porque es bronce.

Silencio. Julio levanta al gorrión para observarlo. Luego, mira al resto del grupo.

JULIO: No se diga más: bronce.

CLAUDIO: Ahí hay zinc, es latón y no bronce. Los únicos babilónicos son ustedes.

Horacio lanza una carcajada que resuena en todo el espacio.

HORACIO: Sumerios en todo caso. Una vez nos ahogamos en el Éufrates, pero acá estamos de nuevo.

Julio ríe.

RAMÓN: No hay zinc, es estaño, es nuestro. ¡Miguel! Fue Miguel.

JULIO: ¿Por qué Miguel ahorcaría a un pájaro?

CLAUDIO (*sonriendo*): Y ahora viene por nosotros, a “perimetrarnos”...

Desde la oscuridad se escucha el sonido de unas pisadas que se dirigen hacia la fogata. Todos se miran entre sí. Permanecen inmóviles. Por momentos el sonido de las pisadas parece cambiar de rumbo y perderse en la oscuridad. Nadie se mueve. Permanecen unos segundos así hasta que, lentamente, el mismo animal que ingresó antes se acerca lentamente al perímetro de la fogata. Se queda quieto unos segundos y les dirige la mirada; en la boca lleva un rollo de papel cerrado con un trozo de alambre que deposita al borde de la fogata junto al pájaro. Retrocede unos pasos, estira el lomo, y abriendo la boca hacia el cielo emite un rugido que crece en volumen e intensidad hasta que repentinamente cierra la boca y desaparece en la oscuridad. Todos permanecen sin moverse alrededor del fuego. En un momento, Horacio se acerca al sitio donde fue dejado el rollo de papel y lo toma. Desprende lentamente la circunferencia de alambre que lo sujeta, lo desenvuelve, fija la mirada en el papel, se acerca más al fuego y comienza a leer lo que ahí está escrito.

HORACIO: “Fue mi padre un perfecto individualista. Autor de sí mismo, sin maestros ni guías en lo esencial de su existencia, tampoco tuvo ni quiso tener discípulos. Nadie hasta ahora pudo darse el título de tal. Hasta en su inevitable imperfección humana fue únicamente él. Solo se formó y solo se evadió del mundo. Fue sumamente disciplinado, afecto al orden y a la puntualidad. Cuando aquel día aciago para mi madre y para mí partió sin remisión de su domicilio, todo quedó en el más perfecto acomodo, nada fuera de su sitio habitual. Flotaba entre las cuatro paredes de su aposento de estudio una serenidad admirable. A mi padre nadie le vio enfermo; ni siquiera una jaqueca; nada sabía de insomnios. Su concepto de la honra era cabal, como fue siempre en los argentinos de buena ley, con el general San Martín a la cabeza. Reputaba inviolable la fidelidad a la palabra empeñada. Quería mucho a sus amigos. Sobrellevó con decoro y firmeza el embate de pareceres torcidos o alevos de muchos de sus coetáneos, flacos en ocasiones de criterio, rellenos de malicia premeditada en otras oportunidades. Pocos lo comprendieron bien. El fanatismo ideológico, de uno u otro lado, no le toleró su gallarda independencia, menos todavía su sistemático apartamiento de las sectas, facciones o escuelas a la moda del momento. Los mediocres, hechos al rebaño por temperamento y conveniencia, se exasperan ante el estado libre y soberano de un individuo difícil de imitar. Su demanda postrera corrobora una actitud y define una concepción mental: ‘Prohíbo que se dé mi nombre a ningún sitio público’. Tan clara y formal disposición ha sido y aún es desacatada a sabiendas. Leopoldo Lugones continúa siendo en su patria aquel gran desconocido”.

Horacio levanta la mirada hacia el resto. Silencio. Claudio se acerca a Horacio y le arrebató el papel de las manos.

RAMÓN: ¿Qué es esto?

JULIO: Una carta.

HORACIO: Aparentemente del hijo de Leopoldo Lugones.

RAMÓN: ¿Y ese mozo quién es?

JULIO: Un poeta.

HORACIO: Político.

JULIO: Ensayista.

HORACIO: Más filósofo.

JULIO: Más novelista.

HORACIO: ¡Teósofo!

JULIO: ¡Dramaturgo!

HORACIO: No, periodista.

JULIO: Cuentista.

HORACIO: Diplomático.

JULIO: Está muerto.

HORACIO: Fue un suicidio.

CLAUDIO: ¿Y el hijo?

HORACIO: También.

JULIO: “La guerra gaucha”, Ramón.

HORACIO: Y “El payador”.

JULIO: “Las montañas del oro”.

HORACIO: “Las fuerzas extrañas”.

RAMÓN: ¡Basta!

Silencio.

RAMÓN: ¿Qué es todo esto?

CLAUDIO: Pueril historia argentina conservadora.

HORACIO: ¿Pueril? (*lanza una carcajada*). Un hombre en los comienzos de este éxodo perpetuo toma al toro argentino por las astas, bucea en todas las cavidades posibles en busca de alguna dirección, y a eso, con todas las equivocaciones de la prueba, sus propios hermanos lo ven como “pueril historia conservadora”. ¿Quién más va a querer empuñar la espada con tanto nivel de desprecio, compatriotas?

CLAUDIO: ¿Compatriota? Pura vanidad de clase, complotista y temerosa.

HORACIO: Los hombres no se suicidan por vanidad.

JULIO: Se trató de un desengaño amoroso. Lugones se había enamorado de una muchacha y no era correspondido.

Horacio lanza una carcajada.

RAMÓN: ¿Por qué hacen esto?

CLAUDIO: ¿Esto qué?

RAMÓN: ¿Es una broma? ¿Miguel estás ahí?

HORACIO: Todos estamos desconcertados.

RAMÓN: No, no, ustedes no están desconcertados, están gozando, se relamen, conmigo... (*poniéndose de pie*). Me voy. Todo esto tiene que ser una humillante confusión, debemos estar más cerca de lo que creemos.

JULIO: Mejor prevenir, Ramón... Es imposible discernir algo. Al alba seremos mejores. La naturaleza del error será perfectamente comprendida, y nuestra vida y “La Vorágine” se reencontrarán por fin....

CLAUDIO: Déjenlo ir, que se vaya. Hasta pronto.

Ramón, antes de perderse en la oscuridad, le lanza una última mirada a Claudio. Claudio no le devuelve la mirada. Horacio, Julio y Claudio permanecen en silencio con la mirada sobre el fuego. Vuelven a escucharse las pisadas acercándose a la ronda. Ramón ingresa sorpresivamente a la fogata, se abalanza sobre Claudio y queda tendido sobre él. Los demás se acercan intentando separar sus cuerpos confundidos en la oscuridad. Finalmente, Ramón cae con todo el peso de su cuerpo, empujado por sus compañeros, hacia un costado; la mano que sostiene un facón se abre para dejarlo caer al suelo. Claudio, herido, queda tendido de costado con la mirada sobre Ramón. De la parte baja de su cintura corre un pequeño hilo de sangre.

RAMÓN (*alternando las palabras*): Claudio, perdón, perdón... Me entregué... como pude... abierto... Me soltaste... Creí... En rojo, muy rojo... Pero fui yo... que no supo. Te quise... mal, quizás. La culpa no es de nadie...

Ramón se queda boca arriba: el rostro humedecido por las lágrimas, apretando los dientes; su boca gime palabras incomprensibles. Horacio y Julio permanecen de pie, inmóviles. Desde la oscuridad emerge el cuerpo de Miguel.

MIGUEL (tomado por la emoción): ¡Compadres, he dado con el camino! (dirigiéndose a Ramón y a Claudio). ¡Despierten compañeros! He comprendido el yerro; efectivamente hemos salido de “La Vorágine”. Seguimos viaje hasta el cañaveral, pensando que continuábamos en la estancia, pero hemos dado una curva equivocada. En ese instante deberíamos haber virado a la izquierda y lo hicimos a la derecha. Debo decirles que cruzamos el límite provincial, sólo unos metros, así que si los cálculos no me fallan, estamos en Río Negro, por lo tanto, debemos tomar la dirección norte que es la que mi brazo les señala en este momento. Vamos, apróntese, sé cómo volver. Con un leño prendido será suficiente para iluminar el recorrido. Vamos a helarnos si pasamos una noche más acá. Si caminamos, en cambio, venceremos el entumecimiento y al alba estaremos nuevamente...

Silencio. Otra vez el grito agudo y profundo de un ave cruza el espacio. Horacio mira al cielo y luego le dirige la mirada a Julio; Julio, sin devolverle el gesto, permanece con la cabeza proyectada hacia el cielo.

Que nadie herede

Mora Monteleone y María Sevlever

Cuadro A

A oscuras, sonido de campanario que deriva en alarma. Luz. En el escenario, una mesa y dos sillas. Papeles, lapiceras, esmaltes y limas de uñas. Un whisky. Mora está sentada, con toallón en la cabeza. Revisa notas escritas, intenta escribir, lo abandona y lima sus uñas. Vuelve a leer. Entra María, también con toallón en cabeza. Trae un encendedor. Prenden cigarrillos. Mora lee a María algo en voz baja. Ambas se miran, de acuerdo en que el texto no funciona. Dejan los cuadernos y se concentran en la manicura.

MORA (de pronto, con decisión):

La tía Beba me pide que cuando muerta se la creme y continúa la lluvia de azúcar impalpable sobre las masitas.

Ambas se miran, sonríen. Mora pasa cuaderno y lapicera a María, que comienza a anotar. Suenan las primeras notas del bajista en escena.

MARÍA (mientras anota):

está oscureciendo

todo pasa de gris a naranja, a turquesa

MORA:

Que a sus cenizas no las llevemos a ningún lugar en particular, que ni nos hagamos drama. Que ella sabe, una vez en ese estado va a hacerse una con el aire.

MARÍA:

es cuestión de segundos
lo que nos alumbraba es una bruma,
un reflejo,

MORA:

Hace dos horas que llegamos a Mar del Plata. Mi padre saludó a su tía sacándose la remera y se fue a la playa. Estamos solas. Beba no me mira al hablar, fija la vista en la puerta del horno; la imito, vigilamos la cocción de la masa.

MARÍA:

todavía no entendimos esta nueva luz
que es más una sombra

MORA:

Deberías ir a meterte en el mar, me dice, ver el sol, vos que sos joven, pero levanta la bandeja donde preparó las dos tazas de té y cruza la puerta que da al salón. Dejo de verla; el ruido de la porcelana chocando por el párkinson marca el camino que tengo que seguir.

MARÍA:

todavía no prendieron los faroles
esa precaución mecánica
con la que el estado nos permite olvidarnos
del miedo a la oscuridad

MORA:

Por la casa de la tía Beba, en Mar del Plata, pasan muchos muertos. El primero es su marido: cae sin sonido, sobre la alfombra, que lo recibe inmóvil. Al verlo, los chicos no se acercan: cuando su padre se recostaba había que dejarlo descansar. Beba termina de poner la mesa. No tiene treinta años ni tiempo para levantar todo lo que está en el piso.

MARÍA:

la gente, poca, que pasa
lleva un gesto indistinguible
bajo esta luz que no es luz
pero no es noche

MORA:

Quien piensa que el negro disimula nunca vio el mar de noche, dice la tía Beba cuando la encuentran caminando con Omar, dueño de una funeraria.

MARÍA:

entonces se desfiguran,
parecen
caras vacías o amenazas,

MORA:

Nuevamente casados son tiempos menos estables: llega el día en que Omar no puede costear el local. Beba dice que mientras muertos no falten puede mover un par de muebles, y traslada el negocio al living de su casa.

Mientras hablaba, MORA se levantó, se sacó el toallón de la cabeza. Se puso un piloto oscuro que estaba en la silla, anteojos de sol.

MARÍA:

son
parecen
lo que la mirada encuentra
en cada una

MORA:

Su hijo...

MARÍA:

Pablo.

MORA (mientras habla, agarra las flores de la mesa y avanza a prosenio):

Su hijo Pablo se entera. En las cuatro horas de viaje llama a catorce geriátricos. Pregunta precios. No puede responder la edad exacta de su madre. Al costado de la ruta aparecen

toboganes cilíndricos, amarillos o naranjas, esos que sufren el castigo de oxidarse sin que nadie los sepulte desde el día en que una niña se asfixió. Llega a Mar del Plata. Encuentra la casa de su infancia repleta de anteojos oscuros llorando a un desconocido. Una señora que sonríe demasiado para ser su madre reparte masitas.

MARÍA (*observándose a sí misma en el espejo, por retocarse el maquillaje con la mano libre*):

como una piedra de granito
a la que se mira fijo
o cualquier superficie con tantas marcas
sin forma
que, con un poco de insistencia,
se distorsionan y configuran cualquier imagen precisa
que en rigor no está ahí

MORA (*desde proscenio, mirando a público*):

Pablo es educado. Espera que el último triste abandone la sala para gritarle a su madre pidiendo explicaciones. Beba le ofrece una masita y se acerca a la ventana. Y mientras escucha a su hijo, admira la ventana, su marco, su ser parte del adentro proyectada afuera y que nadie le pregunte qué está mirando.

MORA *mira reloj, se apura a ordenar.*

MARÍA:

hay siluetas
que esperan adentro de autos
quietos
parecen vacíos en la noche
hasta que uno mira bien
no. al revés:
hay primero la sospecha de que no están vacíos
aunque desde acá lo parezcan
después, la confirmación
que, todavía, espanta

MORA (*vuelve a mesa. Levanta cosas, se va hacia el fondo, habla mientras sostiene mesa y silla*):

Pablo busca irse, tropieza, queda aferrado a la mesada. En lugar de él, cae el frasco de azúcar que se dispersa sobre la alfombra sin dibujar nada interesante. En el pasillo escucha por última vez un consejo de su madre, dice, tené cuidado cuando cierres las puertas, en general no sabés de qué lado quedaste.

Se miran, ríen, dejan de anotar. Mora sale.

Cambio de música, sonido de calle extrañada. María se saca el toallón de la cabeza. Habla fuerte, como para que Mora oiga desde otra habitación.

MARÍA:

hacía equilibrio para no caerme
y en la otra punta, un *retrasadomental*
balbuceaba que cuánto falta para llegar
con cada semáforo más urgente, más alto
por qué no me decís cuánto falta
¿no me podés decir cuánto falta?!
nadie sabía a dónde iba
ni si preguntaba a alguien en particular que lo ignoraba
ni dónde tenía que bajar
y además procurábamos mirar para otro lado
nadie va a matarse en frente tuyo,
por más que temas.
(por más que quieras)
nadie va a saltar
por la ventana
porque no hay a dónde
asomándose, unas mujeres
fotografiaban la ciudad

Cuadro B

Mora aparece desde el fondo con piloto negro, anteojos de sol, flores, se ubica en el mismo lugar de proscenio que en el cuadro anterior. María sale. Al sonido de ciudad extrañado se suman bocinas, frenos. Entra María con piloto, anteojos. Mora le pasa una flor. Ambas miran el mismo punto.

MORA:

Un auto se estrella contra la fachada
de lo que antes fue tu casa.

Navidades y otras noches se reúnen frente a lo que queda
de la puerta.

Prometen mantenerse en contacto. No hay ningún bar
cerca. Se van

caminando en distintas direcciones. Lejos
las siluetas se parecen.

El derrumbe no causa disturbios en el barrio.

En la vereda de enfrente, sillones
de cuero blanco y ficus de plástico
siguen esperando
en el hall de un edificio.

MARÍA:

a esta hora la ciudad,
cuando oscurece es
naranja y negra,
los domingos lluviosos cuando oscurece
hace frío,

la gente que está en la calle es la que
de verdad creyó que algo en la calle
iba a ser mejor que en su otro lado
salen porque fuertemente lo eligen,
no quedarse adentro de nada y no sé por qué,
esa inquietud
hay que irse,

respirar el aire frío oscuro
arrepentirse y subir los hombros
seguir,
está oscuro porque es invierno y oscurece siempre dema-
siado temprano,
y la gente que sale es la que decide de verdad salir
los que tenían o
creen que tenían otro lugar donde estar
*El ruido aumenta, miran hacia arriba como si se largara a llo-
ver, MORA abre un paraguas negro sobre ambas.*

MORA:

Repiten, quienes actúan
hasta recordar sus líneas, olvidan
se estrellan los autos contra la ciudad
El árbol
sabiéndose enterrado aspira el cielo
agota su eternidad
en una lenta esperanza sostenida
Los gatos nacidos en departamento
clavan sus uñas
como si conocieran la tierra
en el piso de madera plastificada

MARÍA:

y los espacios, los centros comerciales donde
se está
están vacíos solo estamos
los que elegimos estar, haber salido,

MORA:

podemos morirnos
en espacios que nuestro idioma no nombró
en un living en un shopping o en un hall
donde tres cuadros muestran cerezas
porque el almohadón es bordó

MARÍA:

y en el bar donde entro hay
padres solteros con sus hijos con sus postres
no hablan,

MORA:

en la esquina alguien tarda
formulando su pregunta

MARÍA:

y amigas buscando rápido qué decirse,

MORA:

o estalla en nombres
de calles que no se aproximan

MARÍA:

y hombres y mujeres que se miran
y que no

y yo trato otra cosa pero solo puedo pensar

MORA:

quisiera que el tiempo fuera para mí
una avenida que cruzo sin mirar

si las líneas que orientan mis ensayos planean fugarse
mañana

Cuadro C

Caminan y vuelven a aparecer en el escenario, donde ahora hay dispuestas sillas en fila, como en una platea. Pasan, piden permiso a las sillas vacías, se sacan los abrigos, piden perdón, se sientan en el centro. Se proyecta en la pared una escena de Nazareno Cruz y el lobo, de Leonardo Favio. Al sonido extrañado de calle se le entraman fragmentos de la ópera que pertenece a la banda sonora de esa película. María y Mora miran en silencio la pantalla e inmediatamente empiezan a hablar.

MARÍA (*a Mora, mirando la pantalla*):

hay demasiadas palabras en el mundo. Quizás mañana despierte y quiera hablar. por ahora, entre ciento doce mil millones de kilos de carne humana esperando la reencarnación o la putrefacción —según la suerte de su fe—, sobro.

MORA (*mirando alrededor*):

este salón de yoga, como todos, explota

sentir no es pensar

miente el instructor cuando habla

quisiera ser distinta

Se suman hasta el final de cuadro sonidos de voces intentando callarlas. Ellas miran alrededor y vuelven a hablar fuerte.

MARÍA:

no puedo negarme humana, negar mi carne (hacerme doler es reafirmarlo): pero puedo callarme. Aunque hayamos creído todo este tiempo que hasta las últimas consecuencias había que hablar, y sobre todo volver a hablar, somos demasiados, hablamos demasiado.

MORA:

Un sueño que se repite: un día finalmente escribo lo que me gustaría escribir. Alguien organiza una reunión donde leo el texto en voz alta, pero soy tan feliz que olvido alterar los nombres de los personajes. Todos mis conocidos dejan de hablarme. Después solo hay papeles en el piso sobre el que cuelgan las piñatas muertas.

MARÍA:

¿cómo escribir

de lo que quisiera no tener que hablar

de lo que quisiera entender sin que nadie nombre?

en principio,

emerge el deber de la honestidad

como una maldición

o un castigo

¿pero puede llevarnos eso
a alguna parte?

MORA (*a María, como retomando una discusión, pero mirando la pantalla. Prende un cigarrillo que pronto le hacen apagar*):

Antes de irte me decís
que el devenir no conoce la nostalgia
porque la pérdida le es inherente
y que el verbo conjurar
tiene dos acepciones:

1. Impedir

o evitar con previsión una situación que puede resultar
peligrosa

2. Invocar

la presencia o manifestación de algún espíritu o ser
sobrenatural

1 y 2 son la misma, decís

si evito una presencia la invoco

si la reclamo, impido

te vas

recomendando:

nunca cerrar los ojos antes de tiempo

a ninguna oscuridad someterse, tampoco a la violencia
de cualquier rayo de sol

supongo querés que entienda por qué vos nunca te chocás
con las cosas

MARÍA:

existe cierto tipo de placer

del que no puedo intentar hablar:

donde estaba, queda

no intacto sino

más solo

MORA:

Abrís las puertas, mirás la calle

abrazarías un desierto por sobre esta ciudad

atestada de los nombres
con los que señalábamos sus partes

MARÍA:

como si con cada intento
se desgastara:
las palabras que suenan justo
donde esperabas
(como una nota,
o un dedo).

como acariciar más de dos veces
una hoja de hierba:

hablar de eso
arruinarlo

MORA:

te vas

tomarías hábitos nuevos, de madrugada
me despedirías como si tus padres
estuvieran escuchando, con palabras blancas
saldrías al día como al primero

*Como si las buscaran para echarlas, a partir de un momento,
ambas se levantan y siguen hablando, los últimos versos son casi
gritados, como injurias, entre ellas y a los demás.*

MARÍA:

pasa porque hay
quienes quieren entenderlo todo. obligan a repetir. obli-
gan a repetir.

como una nota, o un dedo
como acariciar dos veces

una hoja
hablar de eso
hablar de eso

MORA:

Pero antes de irte, advertís:
si vas a escribir esto, que sea un cuento

el poema es mío
te vas como una palabra
intentando escapar a su destino de verbo transitivo: rendirse
ante la voz de la gramática que dice
usted no puede existir solo
MARÍA:
cuando sepa de lo que se trata
la confesión,
voy a dejar de escribir
en vano.
Salen.

Cuadro D

Vuelven a aparecer en el escenario, lo acomodan: queda vacío, con dos micrófonos de pie. Un velador a pila imita las luces de colores de un boliche. En sonido, se suma a todo lo anterior una melodía electrónica en bajo y fragmentos de la ópera antes proyectada. Por momentos suenan grabados versos dichos anteriormente, que se entremezclan con los dichos en vivo. A público, como en un recital.

MARÍA:
cuando esté decrepita
pero no tanto
reuniré
a todos los que conocí alguna vez
a los que alguna vez
quise
MORA:

Una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa, había dicho mi abuela, que siempre hizo muchas cosas y ahora destapa un whisky en su monoambiente en Montserrat. No estamos solas, hay más gente. Un artista plástico que tiene muchas

casas, un titiritero que no tiene ninguna, una vieja compañera de militancia ahora muy bronceada, la portera del edificio, que vive abajo, y varias otras personas que vinieron a brindar y se quedaron. Son las tres de la mañana, tengo once años, es Navidad.

MARÍA:

habrá, haremos
todo lo que alguna vez nos gustó
literatura en voz alta,
drogas,
sabores fuertes:
ajo, pimientos, sal
licor picante
amargo
instrumentos, cosas
para golpear:
hachas
dinamita

MORA:

Alguien sale al balcón, quiere ver fuegos artificiales. Es un barrio de pobres, no vas a ver nada, grita mi abuela y pone un disco de música gitana mientras la ceniza no tiene tiempo de caer en el lugar previsto. La cabeza de mi abuela canta adentro del freezer, marca el compás tirando hielos que llegan a copas, manos, paredes.

MARÍA:

destruiremos
lo que haya habitado. si no estoy, que no haya nada

MORA:

Un recién llegado grita un comentario sobre los estantes de la biblioteca, que dos enteros son de Borges, otros dos de peronismo. La respuesta de mi abuela hace estallar de risa a un vaso que cae. Un trapo queda absorbiendo el agua bendita de otra época.

MARÍA:
que nadie herede
que se extirpe
el olor,
que no quede
ninguna referencia
después del objeto muerto

MORA:

La puerta ya no cierra, los vecinos llegan con copas en las manos. El monoambiente se parece al pesebre armado en una esquina, donde María y José sostienen al bebé entre ovejas, santos, una jirafa y un dragón de madera.

MARÍA:
estarán todos
novios
amigos
familias
mis padres,
mis abuelos desconocidos,
mis hijos
los vivos
los muertos
los que agonizan

MORA:

En las manos se agitan, como convicciones, hielos que se derriten. Un grito más fuerte que los otros declara, como por primera vez, la inexistencia del cielo. Mi abuela me dice, lo peor de envejecer es que tus amigos inteligentes están muertos. Deja el pan dulce, apaga las luces, pone velas en las manos de la gente y dirige una procesión.

MARÍA:
serán varios días
—los que aguantemos—

MORA:

Durante cuerdas solo oímos el chocar agudo de los hielos, los zapatos contra el asfalto y las risas esparcidas y fugaces en ventanas iluminadas.

MARÍA:

abriré habitaciones
para conversaciones íntimas
de reencuentro
podrán, y espero se animen,
abrazarse,
besarse,
tener sexo
uno, dos, varios
todos

MORA:

Mi abuela me regaló la primera pollera corta y las botas hasta la rodilla. Es lo que tengo puesto entonces.

MARÍA:

cada uno traerá
lo mejor
y lo peor
de su recuerdo
para narrarlo
en torno a un cuerpo
que se acaba

La música electrónica empieza a declinar hasta desaparecer.

MORA:

Cuando llegamos a la iglesia, una familia se despide en las escaleras, un hombre desnudo usa el escalón de almohada, la mano de mi abuela me suelta cuando entramos.

MARÍA:

habrá niños
que conocerán
cómo puede también

ser la vida
cuando termina
MORA:

La primera luz atraviesa el vitral, tiñe la frente mojada de una nena que juega con una flor mientras su madre llora susurros a los pies cerámicos de Pío.

MARÍA:
al empezar
la tercera o cuarta noche,
contaré a cada uno
con la última voz
mis historias.

MORA:
Afuera el sol revisa la vereda, hierve lo que queda en las botellas.

MARÍA:
diré
la palabra imposible
que nos explique todo, que todo lo abarque
la que buscamos siempre
y que no sea, que por favor no sea
otra cosa
que eso

MORA:
Desayunamos en el sector fumador de un bar abierto en Independencia y San José. En una silla se sienta la bolsa de mis botas. Mi abuela elige la mesa junto a la ventana. Dice, ésta, con vista al mar.

El bajo repite la melodía del cuadro A, junto al campanario. Las luces siguen imitando a un boliche. Mora sale, trae una torta con la velita encendida. María sopla. Apagón.

Entrevistas a escritores

Se suele creer que la escritura es un trabajo solitario. Y si bien es cierto que hay etapas de la creación que se realizan en absoluta soledad, también es verdad que en la mayoría de los casos ese trabajo se completa y se nutre en el diálogo con los otros. Por eso, nos reunimos a conversar con dos escritores insoslayables de los géneros abordados en este número: el dramaturgo Mauricio Kartun y la cronista Leila Guerriero.

Entrevista a Mauricio Kartun

“La obra es siempre más inteligente que el autor”

Por Lucía Arambasic y Belén Saavedra

Mauricio Kartun nos recibe en el primer piso del Teatro del Pueblo mientras que en el piso de abajo tiene lugar un ensayo de Terrenal, obra con más de cuatro años en cartel (al momento de esta entrevista) y una más en su larga lista de producciones. Dramaturgo y director tan potente como consagrado, nos habla acerca de sus inicios en la escritura, sus concepciones sobre el teatro y su particular alquimia a la hora de sentarse a escribir.

¿Cuándo y cómo comenzó tu relación con la escritura?

Empezó de adolescente, por el camino por el que hemos empezado muchos, sobre todo de mi generación: leyendo. Llegué un día al borde del paroxismo y tuve la tentación de ver qué había del otro lado de la pared. Leer mucho durante mucho tiempo y un día sentir ese impulso, decir “¿y si la mano ahora hace algo en espejo?”.

¿Qué leías?

De todo, pero estaba especialmente influenciado por la novela negra. Era una época en la que se publicaban muchísimas novelas policiales. Autores que luego se volvieron

emblemáticos, como Dashiell Hammett, se vendían a centavos en el quiosco. Leí a Jack London de chico, también a los escritores argentinos, sobre todo a Quiroga y Arlt.

¿Qué fue lo primero que escribiste?

Yo fui alumno repetidor, de esos que quedan en el colegio durante mucho tiempo. A mis veinte años un profesor de italiano tuvo hacia mí un acto de tolerancia muy detonador: “mientras no me joda, lea”, me dijo. Un día no tenía ningún libro para leer y, para no romper el pacto de caballeros, me puse a escribir un cuento. Cuando lo terminé, sentí que no estaba tan mal. Empecé a aprovechar esas clases para una energía que descubrí como extraordinariamente placentera y creativa: transformar en sagrado un tiempo profano. Transformar un tiempo en el que estás obligado a hacer algo aburrido y que no te interesa. Tomé la decisión de que no iba a aprobar la materia, pero que ese tiempo podía aplicarlo a algo que el deseo encontraba valioso, y eso era escribir. Y en el ínterin pasó algo muy energético: gané un concurso literario con uno de los cuentos que había escrito en clase. Era un concurso de la revista *Hoy en la Cultura*, una publicación comunista de la época, que tenía un concurso de cierta importancia, en el que yo competía con autores ya publicados. Eso fue como una especie de cachetada: si a los veinte años con uno de mis primeros cuentos podía ganar ese concurso, entendí que por ahí había un camino.

¿Cómo fue el pasaje de la narrativa a la dramaturgia?

Un amigo que era periodista y había estrenado algunas obras una vez me dijo que mis diálogos eran artificiales y que una buena manera de pulirlos era escribir teatro. Porque escribir teatro era casi un gimnasio para el narrador, era no poder hacer otra cosa que no sea concentrar

energía en el diálogo. Yo me lo tomé en serio. Con el tiempo me anoté en un curso de dramaturgia y descubrí el lenguaje del teatro, pero sobre todo descubrí el mundo del teatro. Escribir narrativa era un acto solitario, pero el teatro estaba lleno de relaciones afectivas, de política, era una actividad social que me fascinó y me abdujo. Nunca más escribí narrativa ni sentí la necesidad de hacerlo.

La escritura dramática obliga a estructurar todo en diálogo y acción. ¿Ese imperativo te resultó liberador o limitante respecto de la narrativa?

Cuando te acostumbras a escribir teatro, lo limitante es escribir narrativa. Los personajes no pueden aludir a través de lo coloquial a algo y hay que explicarlo. Cada vez que leo algo en donde se explica, me resulta un ladrillo. Al principio entré de manera inconsciente a las convenciones del teatro, con el tiempo descubrí que efectivamente maneja convenciones específicas con el diálogo y la acción. Habla siempre el personaje, existe esta limitación, pero cuando este código se incorpora de manera misteriosa pero automática se vuelve un flujo, fluye. De la misma manera que la cabeza puede ajustarse a escribir en verso, se ajusta a escribir en teatro.

¿Cómo se inicia el proceso de escritura?

Tengo una especie de fe muy grande en las imágenes generadoras, en los fragmentos informes en los que de pronto se proyecta una forma. En el caso de *Terrenal*, es imposible pensar que una obra que genera estudios y análisis nació de mirar a dos vendedores de carnada al costado de una laguna, pero así fue. Tuve la necesidad de anotar algo a partir del detonador de un fragmento de realidad que a nadie le decía nada salvo a mi propia subjetividad. En el autor está la capacidad de generar sentido y forma en patrones vagos.

Un patrón vago es un patrón que no existe como tal porque no se repite. Está en las leyes de la Gestalt. Hay un impulso siempre de completar la forma, de descubrir forma donde no hay, buscando justamente una coincidencia que instale una hipótesis de patrón. Todas mis obras han nacido de fragmentos a los que, fuera de mi propia subjetividad, era imposible encontrarles el sentido.

¿El potencial de la imagen generadora está en el autor?

Yo investigo sobre el tema y tengo acopiados ejemplos de imágenes generadoras de Chéjov o de Proust o de García Márquez, y la verdad es que ninguna de esas me dice absolutamente nada. Las leo y no me producen nada, pero ¿dónde estallan esas imágenes? Estallan en la subjetividad de alguien. Le llaman la atención justamente porque iluminan poéticamente una zona de esa subjetividad. Creo en cierto mecanismo de colonización parcial. Al principio hay una imagen generadora y esto arma un pequeño esquema dinámico, un esquema de movimiento. Sucede esto y después va a pasar esto otro. Casi en dos renglones lo podría escribir. Cuando tengo ese esquema, empiezo a trabajar de otra manera, que es haciendo acopio. Creo muchísimo en la energía del acopio, en el valor de escribir afuera de las estructuras. Es decir, escribir fragmentos por valor poético, por valor significativo, por valor humorístico, por valor lírico, fragmentos que sé que pueden ir a la obra pero no sé dónde y tampoco estoy seguro de si los voy a usar o no. Esos fragmentos empiezan a armar como una especie de cuerpo informe. Tiene todos los órganos pero no forman un organismo, porque no están comunicados entre sí. Cuando siento el acopio, corro el riesgo de crear más de un individuo, es el momento de cerrar la libreta y empezar a escribir.

¿Tenés una imagen de lector ideal que te impulse?

Sí, inevitablemente. Siempre hay una tercera fila en sombras que de alguna manera se constituye en un reclamo de interlocución.

¿Es un posible director de teatro, actores...?

Prefiero no prenderles la luz para no enfrentarme a mis propias debilidades, pero yo sé que están ahí. Ahí hay alguna gente a la que quiero agrandar y alguna gente a la que quiero provocar. Hay gente que está sentada allí y de alguna manera reclama empatía, y otra que está sentada ahí y putea por la antipatía, pero se constituyen como receptores que aceptan o que provocan el material. Este es el fenómeno del espectador ideal. De alguna manera empiezan a generar forma. Son operadores poéticos imaginarios. Esa interlocución produce dos cosas: por un lado, la energía del fluido, porque como tenés a alguien podés fluir. Como estamos haciendo acá, si estuviésemos por separado no hablaríamos. Ni hablaríamos ni aparecería la ocurrencia ni aparecería la réplica. Las réplicas aparecen porque alguien dice y el otro mueve. Mueve uno y mueve el otro, es como el ajedrez. Por otro lado, la interlocución crea el tono. Estar hablando con alguien y usar los términos del otro crea un fluir y crea también el tono, que es lo más inapresable en la literatura. El estilo, el género, todo se puede definir, pero ¿cómo definís el tono de una escritura? Es un misterio, eso que no podemos explicar.

¿Cómo es el proceso de creación de un personaje?

Tiene etapas. Cuando empiezo a escribir tengo una imagen muy vaga, pero con alguna tendencia dominante, a veces del temperamento, a veces física, a veces el lugar que ocupa ese personaje en la sociedad. Pero en realidad un personaje es una esencia, un organismo, una combinación de

órganos con un fin común que es su propia vida. Entonces, cuando me pongo a escribir, curiosamente siento que no tengo que hacer esfuerzo para que se manifieste. El personaje habla como lo venía haciendo, no hay que preguntarse cómo lo diría, lo dice él. Es como la improvisación en el actor, cuando incorpora al personaje ya fluye en una hipótesis formal mimética, hay una ausencia y se constituye en presencia en un discurso de signos creados con el cuerpo. El caso mío es un discurso creado no con el cuerpo sino con la palabra. El quilombo es que muchas veces terminaste una obra y te ponés a hacer otra y aparece el mismo personaje.

¿Corregís el texto a partir de la puesta en escena?

A veces. No es habitual que ocurra en gran medida, pero sí es habitual que en todas las puestas modifique algo. A veces, por aportes de los actores, que suelen hacer unos aportes fantásticos. A veces, para corregir dificultades de representación: si escribí algo para la representación y después no funciona, si se hizo muy largo o es muy difícil de decir. Por eso el teatro hay que corregirlo en voz alta, hay que escribirlo y después hay que proferirlo. Los viejos actores usan una figura que a mí me gusta mucho, de algunos textos dicen: “escrito a la medida de mi boca”. Es decir, “no tengo que hacer ningún esfuerzo para que este texto cobre organicidad, yo lo digo con mi propia energía subjetiva y funciona”. A veces se valora mucho esa condición, escribir de una manera que al actor no le cuesta ningún esfuerzo, y otras no. *Terrenal* es endemoniada, los actores dicen: “¿y esto cómo lo digo?”.

¿Dirías que el texto modifica la escena o la escena al texto?

Las dos cosas. El texto es un acto de impulso sobre el que trabaja el actor, pero hay algo de la lectura de su parte. Más allá de que el director pueda intervenir y pueda crear

algunas aclaraciones, la interpretación del actor dota al texto de un sentido definitivo. Cuando escribí *Terrenal* no me imaginaba una puesta como la de ahora, me imaginaba una cosa totalmente distinta.

¿Corregís tus obras teatrales antes de que sean publicadas?

Yo corrijo mucho, sin parar. El gran trabajo en tiempo es corregir, pero no me cuesta nada, lo hago con una especie de placer maniaco. A veces pienso “arranco de la página quince en adelante”, porque si arranco en el principio me cuelgo y no llego nunca a la quince. Otras veces escribir es un estado que debo conseguir, entonces salgo a caminar, hago una serie de procedimientos mentales previos, rituales como para tratar de entrar en ese estado sagrado. Para corregir no, puedo corregir careta y entro enseguida. Empiezo a leer, leo en voz alta en general, y hay algo donde arranco. Cuando yo llego al estreno, llego con un texto muy corregido. Para la publicación, por lo general, no hace falta corregir: ya lo corregí para la obra.

¿Alguna vez un editor te sugirió correcciones?

No corrección de texto, sino corrección de estilo de publicación. Por ejemplo, he publicado algo en editoriales que trabajan con escuelas, donde son muy rigurosos con el concepto de estilo, con la puntuación, con el sentido de ciertas palabras; si algo no es muy claro, debe estar acompañado de una nota al pie que indique por qué esa anomalía, y a mí me sirve. Trabajar con una editora que hace ese tipo de observaciones a mí me resulta extraordinario, sobre todo si es lo suficientemente flexible como para aceptar cuando vos le decís “esto no”. Las observaciones del otro a mí me muestran cierto grado de imperfección imperceptible. Hay cosas que a mí me parecían que estaban bien y de pronto me dicen que no.

¿Estás trabajando en la transformación de una obra de teatro en una novela?

En un momento entré en un estado de angustia grande porque me di cuenta de que todo lo que había escrito como un monólogo no iba a funcionar como monólogo, y entonces apareció un plan B. Lo modifico y lo transformo, ni siquiera en una novela, en una *nouvelle*, una novelita.

¿Te sentís distinto al escribir otro género?

La verdad es que no lo he explorado tanto. Simplemente leí lo que estaba escribiendo y pensé que si lo extendía un poco y cambiaba algunas conversaciones que son demasiado teatrales, podría funcionar como novela. En realidad, lo que hice fue ofrecerle informalmente a algunas editoriales la novela con la idea de que me la reclamaran y que eso me obligara a sentarme a escribir. Es el deseo: saber que del otro lado hay alguien que desea y que está esperando me da la sensación de que no estoy escribiendo al pedo, del otro lado hay una expectativa.

Las didascalias de tus obras crean una atmósfera poética, es decir, sobrepasan la mera indicación de escenografía, vestuario, etcétera.

Sí, pero también es un código. Hace muchos años que dirijo mis obras, y sé que los lectores de mis materiales van a ser los actores, entonces muchas veces esas didascalias salen espontáneamente imaginando a ese lector al que no hay que indicarle por dónde ir, sino provocarlo a buscar caminos. Esas didascalias a veces ordenan pero no mandan. La didascalia no es otra cosa que la presencia descarada del autor haciendo una irrupción intrusiva. Entro a un lugar donde soy un intruso, donde no soy bien recibido, donde yo no debería estar. Entonces, a veces, ya que hago la intrusión, hago algún chiste.

Tus diálogos son muy coloquiales. ¿Hay algún tipo de reivindicación detrás del trabajo con la oralidad?

En principio, creo que uno es el poeta que puede y no el que quiere. Uno escribe en función de su propia sensibilidad, y seguramente mi sensibilidad tiene que ver con ese lenguaje, pero a veces hay algunas formas compensadoras. Cuando los escritores sentimos que un material corre el riesgo de ponerse solemne o melonero, encontramos la compensación en el humor o en la vulgaridad. Es una mezcla, una administración de colores. El teatro corre mucho el riesgo de la solemnidad, se puede poner insufrible, lo coloquial es una manera de ablandarlo.

En tus obras se repite el personaje del artista de poca monta que se dedica a géneros no consagrados. ¿De dónde surge el interés por esta temática?

Debe ser una obsesión. La obra que terminé ahora es exactamente lo mismo: un comediante español de la época de la colonia argentina que le va horrible con una compañía que anda de fracaso en fracaso. Tatita de *Terrenal* es un recitador que anda por las peñas y por las domas. Son artistas populares con todo lo que tienen de sacrificados. Saben que tienen que inventar algo o no se ganan el puchero, tienen que hacer algo totalmente fuera de lo común para sobrevivir.

En muchas partes de tus obras estos artistas teorizan acerca de su arte y cómo lo conciben. ¿Lo que dicen refleja tu mirada personal sobre el arte?

A veces hay coincidencia y a veces ironía. En la nueva obra que estoy escribiendo el artista va a morir y se pregunta qué dejó, y quien lo va a ejecutar hace una lista de tres ocurrencias que el artista tuvo y que la gente va a seguir repitiendo. De una de ellas el artista dice “fue gloriosa, ¿no?”, y el otro

le dice “sí, durante años la gente se va a acordar y va a decir ‘lo que dijo fulano...’ y un día dejarán de decirlo y desaparecerás”. Para estos artistas la trascendencia no está en la obra escrita, no está en el cuadro pintado ni en el museo. Está en lo anecdótico, está en la memoria popular y se deshace con esa memoria popular.

Te interesa especialmente lo popular y la tradición.

Yo creo que tiene que ver con la idiosincrasia y con la convicción de que la identidad está en lo que uno escribe, y que lo que uno escribe se alimenta de la propia identidad. En mi caso, hay una identidad conmovida por lo popular, por ejemplo, me conmueve mucho la música popular, incluso la considerada de mal gusto, eso tiene que ver con un acto de honestidad básica con la identidad. Nunca escribir con careta, aceptar que si te ponés careta lo que escribís se resiente. Veo mucha gente que intenta una escritura careta, una escritura que quiere ser otra cosa de lo que es el autor. Si logra engañarte, fantástico, pero en general no lo consigue, en general uno ve que lo que hay abajo es otra cosa, como una especie de esfuerzo más epigonal. Tiene que ver con tomar el modelo de otro y ser la versión menor.

En otra entrevista dijiste que el teatro te parece algo anacrónico, un ritual propio de sociedades antiguas, con otros códigos y cultura. ¿Qué estrategias desplegarás para vitalizarlo en el presente?

Ironizar sobre él, cuando escribo teatro me cuesta mucho tomármelo en serio. El teatro tiene zonas nuevas y experimentales, pero las viejas formas siempre corren el riesgo de sonar anacrónicas, como una literatura degradada por un uso repetido. Frente a la convención vacía, la única posibilidad es el guiño. Si yo la uso, y a la vez estoy guiñando, esa convención toma un doble valor: por un lado, el espectador no se burla de ella porque ya se ha burlado el autor, pero a la

vez la entiende como tal. Si vos lográs burlarte de vos mismo, podés llevar adelante la convención.

¿Considerás que el teatro es un género literario?

Es un género literario que tiene un soporte inestable, en todo el sentido de la palabra, que es el actor. Ninguna función es igual a la otra, un día el actor viene de una manera y otro día de otra, yo a veces intento volver a cierto estado del soporte original y me doy cuenta de que es imposible, está perdido. Pero el cambio de soporte no hace del teatro algo menos literario, al contrario, lo vuelve un desafío mayor justamente porque tiene que crear en la inestabilidad. Ya no tiene la palabra escrita que es algo monolítico y fijo.

¿El texto teatral es autónomo de la puesta en escena?

En el momento en el que el texto se está profiriendo, en el momento en el que está apareciendo, tiene independencia. Y debe tenerla, porque esa independencia de alguna manera es garantía de un acto de audacia y de provocación que después deberá encontrar su soporte definitivo arriba del escenario. Personalmente, cuando escribo no estoy pensando en el escenario. Puede haber otros autores más especulativos, pero yo escribo con una hipótesis más mágica, en el sentido de que ese soporte escrito es en sí mismo algo.

¿Creés que el teatro es un espacio de denuncia social?

Puede serlo, pero no necesariamente debe serlo. En todo caso, el teatro es un espacio constructor de ideas. Existe algo que se llama la idea-teatro. No es una obra de teatro que transmite una idea ilustrándola, sino una obra de teatro que construye en su propia identidad literaria y representativa una idea, que es inseparable de la obra. Esa idea puede tener una voluntad social, política, filosófica o psicoanalítica, pero en todo caso se constituye como una idea

implícita en la obra de arte. Que pueda tener una voluntad social tiene que ver seguramente con un impulso político de aquel que lo haga. Pero no me parece ni imprescindible, ni siquiera demasiado valioso que lo tenga. Sí que contenga esa idea, me parece que eso le da un valor trascendente.

¿Aprendés como dramaturgo de tu labor docente?

Casi te diría que es un organismo perfecto. A la mayoría de mis alumnos de escritura de dramaturgia los impulso a enseñar. Yo creo que el campo de la enseñanza es un campo de aprendizaje, que es paradójico porque vos estás transmitiendo un conocimiento pero casi contradictoriamente lo estás aprendiendo al mismo tiempo. Porque la enseñanza obliga al acto comprometido de elocuencia, es decir, vos tenés que encontrar las palabras capaces de transmitir algo. Cuando vos encontrás las palabras, no se las encontrás solamente al otro, también las encontrás para vos. La verdadera esencia del conocimiento se produce en el momento en el que vos sos capaz de ponerlo en tus propias palabras. Yo hoy estaba dando una clase y de pronto empecé a dar un ejemplo, y pensé “siempre hablo de esto pero es la primera vez que encuentro la imagen justa para transmitirlo”, y en el momento en que lo dije, pensé “ahora entiendo qué me pasa a mí”.

La escritura es una forma analógica del pensamiento, es decir, cuando uno está escribiendo en realidad está pensando, solo que, en lugar de armar algún tipo de esquema mental dinámico de cierta abstracción, lo que aparece es la idea desarrollándose en carne, en imágenes. Cuando me invitan a discutir las ideas que aparecen en *Terrenal*, siempre tengo que explicar que puedo discutir las ideas de esta obra, no mis ideas. La obra es siempre más inteligente que el autor. Descubrí esto escribiendo esta obra, por lo tanto yo soy tan nuevo frente a esta idea como ustedes que acaban de verla.

Llegué hace cinco años a profundizar en la metafísica de esa dialéctica entre el nómada y el sedentario, nunca me lo había planteado, no es que yo investigué en esto o soy un especialista. Cuando empecé a escribir, las ideas se ordenaron por este impulso gestáltico de intentar armar patrón y series en orden. Lo que se ve en *Terrenal* es esa serie en orden. Contiene una idea, pero si vos me pedís que yo la defienda, te voy a decir “no, andá y mirá la obra”. Si no entendiste algo, te lo puedo explicar, pero si lo entendiste no te puedo agregar más nada.

¿Qué le recomendarías a alguien que esté empezando como dramaturgo?

Ver mucho teatro, entender que el teatro es una especie de máquina de la memoria que se alimenta de sí mismo y que los códigos, las convenciones y las formas vienen siempre de otra obra de teatro. También que, en la medida en que pueda, comience a pensar en la hipótesis de dirigir sus propias obras, de volverse él mismo el fabricante del soporte, es decir, tener el monopolio. Es verdad que en cierto caso un director distinto crea en esa dialéctica una riqueza estética diferente, justamente por choque, por aporte, por apareamiento. Pero también es cierto que uno como escritor es capaz de encontrar circunstancias para montar obras que de otra manera no encontraría, no se generarían si te quedás esperando a que aparezca el director para el texto. Yo estoy haciendo un trabajo de sostenimiento de *Terrenal* vendiendo las funciones en gira, por ejemplo. Si *Terrenal* tiene setenta mil espectadores, es porque nosotros la hemos bancado. De lo contrario, lo que ocurre es lo naturalmente disolutivo de las energías humanas. Por eso digo que uno se constituye en soporte físico de la obra, sostiene la presencia del texto frente al espectador.

Entrevista a Leila Guerriero

“Su condición marginal es lo que hace a la crónica tan encantadora”

Por Silvana Abal y Lucas Greco

Leila Guerriero es cronista. Escribe para *La Nación*, *Rolling Stone*, *Gatopardo* y muchos otros medios nacionales e internacionales. Ha publicado los libros *Frutos extraños*, *Una historia sencilla* y *Los suicidas del fin del mundo*; es editora y brinda talleres de escritura de no-ficción.

Con todo este itinerario, la entrevista nos aparece hoy como un espejismo. Pero sí, la entrevistamos. Y nadie dice que haya sido fácil. Hace meses, le enviamos un mail con la impávida esperanza de los inexpertos y le pedimos un lugar en su agenda. No podía. Los viajes, las entregas y la vida misma lo hacían imposible. Respondimos a la negativa, con alguna expectativa irracional. Conseguimos un encuentro, que ya desde el inicio se veía amenazado por muchas circunstancias. Como con la mafia, la amenaza se cumplió y nunca pudimos ver a Leila en persona. Pero ella nos ofreció una salida: charla telefónica. Conversamos por más de una hora, de muchas cosas. Su voz es clara, lúcida, terminante. Es inteligente y amable. He aquí sus palabras.

¿Cómo fue tu iniciación en el mundo del periodismo y, especialmente, en la escritura de crónica?

Digamos que nada hubiera pasado de no ser por un hecho concreto: yo era del interior, estudiaba turismo en Buenos Aires y escribía ficción. El periodismo nunca había formado parte de mi horizonte laboral, pero apareció un concurso en *Página/12*. En el suplemento “Verano/12”, se publicaba un cuento de algún autor reconocido, y en la contratapa un cuento de un lector que cumpliera con ciertos estándares. Yo había ganado algunos concursos provinciales y nacionales, entonces se me ocurrió que tal vez podía ser ese lector. Mi cuento se llamaba “Ruta 0” o “Kilómetro 0”, ya ni me acuerdo. Lo llevé a la redacción y me atendió un hombre súper amable, que me explicó que la convocatoria había cerrado y que el encargado de recibir los originales era muy obsesivo y muy prolijo con los cierres.

¿Quién estaba a cargo?

Era Rodrigo Fresán. Ahora Rodrigo es mi amigo y comparto la idea de que uno no tiene que correr cuando no es necesario, pero en ese momento yo me estaba quedando afuera y no me gustó. Así que insistí y la persona que me atendió me sugirió que dejara mi trabajo a nombre del director del diario, que en ese momento era Jorge Lanata. Todos sabemos que los directores no leen correspondencia espontánea de los lectores, así que yo dejé mi cuento en un sobre dirigido a Jorge, con la certeza de que lo que podía llegar a pasar, que no sabía bien qué era, ya no iba a suceder.

¿Cómo te enteraste de que lo leyeron?

Ya había terminado de estudiar, así que me volví a Junín, a casa de mis padres. A los dos días, vino mi padre a mi cuarto y me dijo: “¿Vos estás publicando en *Página/12* y no nos dijiste nada?”. Me trajo el diario y vi que la contratapa estaba

firmada por Leila Guerriero. Una contratapa donde solían aparecer Alan Pauls, Juan Forn y, de repente, aparecía una chica de la pampa húmeda.

¿Se contactaron con vos?

Yo no había dejado mi teléfono, así que me puse a buscar en la guía y llamé. El mismo señor que me había atendido antes me dijo: “Jorge te estuvo buscando. Quería saber si podía publicar tu cuento”. ¡Cómo no se iba a poder! Me pasó con Jorge y me contó que era la primera vez que publicaba un escrito de alguien que no conocía. Me preguntó qué quería hacer y le contesté que yo quería escribir. Me citó a los días y me dijo que si quería escribir, no podía quedarme en Junín. El tema es que si tengo que venir a Buenos Aires a trabajar en un shopping y escribir en los pocos ratos que me quedan libres, seguro me termino suicidando a los dos días. Le dije eso y me pidió alguna otra cosa que hubiese escrito, pero en formato libro. Asentí y prometí mandarle lo que tenía, pero la realidad es que corrí a escribir una suerte de novela familiar, que era una verdadera porquería. Se la mandé y me volvió a llamar a los seis meses; me dio trabajo en la revista *Página/30*. Mi primera tarea fue una nota larguísima. Mi editor de ese momento, con una generosidad infinita, me inició en el mundo de las entrevistas y el periodismo de investigación.

Teniendo en cuenta lo que decís del “método de Fresán”, ¿vos tenés alguna metodología de trabajo?

Quiero decir que, al igual que Rodrigo, yo no comparto esa superstición del periodista que se queda hasta las tres de la mañana en la redacción, tomando café y haciendo todo a las corridas. Puede que un diario no te permita hacer las cosas con tiempo, pero una revista sí.

En otra entrevista, señalabas que la meta de un entrevistador debe ser pasar desapercibido. ¿Cómo armás un esquema que permita destacar al entrevistado y ocultar al entrevistador? ¿Tenés algún recurso especial?

Hay que tener en cuenta con qué tipo de entrevista estamos lidiando. Una cosa es la entrevista pregunta-respuesta, que mantiene ese formato de la práctica en la publicación (para la cual, dicho sea de paso, yo soy una completa tarada); y otra, muy distinta, es hacer entrevistas en busca de información para perfiles o crónicas. En la entrevista pregunta-respuesta, si querés lograr algo interesante, tenés que ser interesante al preguntar, así que tu presencia va a estar, indefectiblemente. En la que yo hago, creo que la desaparición sí debe ser total. No tengo que demostrarle al entrevistado todo lo que sé de él, obvio que voy a manifestar interés, pero intento intervenir lo menos posible para permitirle que se muestre como desea. Me preparo mucho para que las preguntas sean bien sencillas y productivas; además, trato de acordarme de todo y no andar con una millonada de papeletos, para que el entrevistado no se haga la idea de que no lo voy a soltar más. En el caso de las entrevistas de muchos encuentros, no hago las preguntas incómodas al principio, no quiero crearme como adversaria, lo que quiero es conseguir el *timing* correcto. Igual, no es cuestión de ir con el puñal bajo el poncho, sino de aparecer como una persona confiable y respetuosa; puede ser que el entrevistado haya hecho cosas reprobables, y por supuesto que las voy a contar, pero es necesario dejar en claro que no voy a escribir un texto amarillista, de periodismo indignado o vengativo.

¿Hay temas que te interese trabajar o tópicos que creas que deben deconstruirse?

Tengo plena conciencia de los temas que el periodismo narrativo contemporáneo no está tocando y cada uno

sabr  por qué no los toca. A mí me interesan muchísimas cosas, pero no trabajo con cuestiones temáticas específicas. Por ejemplo, creo que el universo de las clases altas es súper interesante y también marginal dentro del periodismo, porque o no lo tratan o lo tratan de una manera bastante banal.

 Es necesario o relevante haber tenido una experiencia concreta que te acerque al tema sobre el que vas a escribir?

No, claramente, no es necesario. Si así fuera, nadie podrá escribir sobre monjas o curas. Locura. Nadie podrá escribir sobre millonarios sin ser millonario. O sin hacerse pasar por millonario. No, en absoluto. El periodismo de inmersión o periodismo gonzo es un estilo, un camino que se elige. Mucha gente lo hace estupendamente bien. Poca, hay que decirlo. Y otra gente lo hace mal. Por ejemplo, G ntar Wallraff se metió en una fábrica alemana, haciéndose pasar por obrero turco, para mostrar la discriminación que hay y escribir Cabeza de turco. Termina siendo más interesante toda la parafernalia del disfraz que la explotación en sí. Y cuando todo termina, Wallraff vuelve a su vida cómoda y la existencia del obrero turco sigue tan desgraciada como siempre. Para mí, no tiene sentido ponerse en el lugar del otro de esa manera; creo que siempre hay una forma de averiguar las cosas sin camuflarse. El trabajo de Gabriela Wiener es muy extravagante, pero no es periodismo gonzo. Va con una dominatriz a una fiesta swinger y en todo momento se afirma como periodista. Participa, toma nota, pone el cuerpo y lo hace magistralmente. Pero no, no es una condición vivir las cosas para escribirlas.

 Podr as dar una clasificación de los distintos tipos de crónica?

No, yo soy anti-clasificación.

Ahora que la crónica está en auge, ¿cómo evaluás el momento “mediático” que está atravesando el género?

El otro día, en el Festival Gabo en Medellín, participé en una mesa redonda, cuyo título original era “El adormecimiento de la crónica” o algo así. Yo me dije “Cuernos, pasamos del boom al adormecimiento, sin escalas”. Pedí que cambiaran el titular y se incluyera algo sobre la renovación del género. En cuanto al panorama actual, creo que no es ni tan tan ni muy muy. Están pasando cosas, eso es claro. En los últimos quince años, se han multiplicado los cronistas y también los espacios para publicar crónicas: sitios web, revistas, etcétera. Hay un mapa más o menos claro de quiénes son los cronistas o referentes. Primera generación, segunda generación. Más jóvenes, menos jóvenes. Las editoriales están publicando crónicas bajo la forma de libro, que es un lugar muy natural para la crónica por el formato largo, el tiempo para escribir. Me parece que el panorama es mucho mejor que hace quince años, pero no es por lejos el mejor universo posible, ni creo que podamos hablar de un boom.

¿Se puede trazar una tradición del género?

Sí, eso sí, es fundamental. Yo creo que uno tiene que saber más o menos de dónde viene. Y me parece importante hacer hincapié en la necesidad de leer a los que estuvieron antes que uno. Los cronistas a la manera de Walsh, pero también los cronistas como Jenaro Prieto o Joaquín Edwards Bello, gente que hacía esa crónica chica, a la manera de las “Aguafuertes” de Roberto Arlt. Arlt mismo, que hizo crónicas de viaje. Ver esas miradas. Mansilla, Sarmiento. Sin eso, uno cae en la idea un poco tonta de creer que está inventando la pólvora. Desde los recursos que utilizás creyéndote que sos el maestro; hasta la mirada, las herramientas de investigación, de trabajo de campo.

Considero que es un mapa muy amplio. Si hay algo que caracteriza a la crónica, es que tiene vocación latinoamericana. Entonces no se trata de conocer solamente a los nacionales, que es lo que suele suceder mucho en Argentina. El mapa de hoy es de cronistas de México para abajo. Y te diría de Estados Unidos para abajo, porque muchos de los mejores cronistas están viniendo desde allá. Acá nos golpeamos el pecho con Walsh, con Arlt, con Mansilla, pero... ¿quién leyó a Jenaro Prieto o quién sabe quién es Joaquín Edwards Bello? Hay que trazar la tradición desde una mirada más amplia.

¿Cómo se posiciona la crónica respecto del periodismo y respecto de la ficción?

Creo que la crónica es marginal para el periodismo más *mainstream*. Es raro ver un cronista sentado en la mesa de Mirtha Legrand, ¿no? Los periodistas de investigación van a esa mesa, o la gente compra libros de periodismo de investigación o biografías más escandalosas. Difícil que compre un libro de crónica sobre lo que sea. Hay un público, pero es un público más reducido y no digo marginal porque lo compró poca gente, sino que se mantiene al margen porque se ocupa de temas que, de alguna forma, no son tan convocantes. Y con respecto a la literatura, me parece que también es *border* porque no es de lo más convocante, aunque eso ha ido cambiando un poco. En los últimos tiempos, por lo menos cinco veces por año, me escriben personas que están estudiando literatura y que me piden por favor una entrevista, porque están haciendo una tesis sobre mi obra o sobre la crónica en Argentina o en Latinoamérica. Antes era inusual que un alumno de literatura, no de periodismo, te escribiera para una cosa así. Pero me parece que sigue siendo todavía una cosa que se mira con un poco de sospecha, medio de reojo, que no

se entiende bien qué es. Muchos académicos muy buenos, como María Angulo, por ejemplo, han colaborado a que la crónica empiece a ocupar un espacio en la conversación de las escuelas y las facultades de Letras. Pero yo tampoco creo que ese sea el destino de la crónica, por lo menos yo no esperaría que lo fuera. Me parece que su naturaleza marginal es lo más encantador que tiene, ¿no? Tal vez es medio romántico lo que digo.

¿La diferencia entre una crónica y una noticia reside en el procedimiento narrativo?

El cronista es el que siempre llega tarde. La diferencia primera está en haber podido volver una y otra vez. Haber podido llamar por teléfono, haber tomado tiempo para el reporte, para la escritura. Poder llegar mejor, más hondo, dejar que la gente se abra para contar esas historias truculentas. Eso no quiere decir que la crónica sea mejor que otros géneros periodísticos, en absoluto. Soy incapaz de escribir con un formato pregunta-respuesta o un texto de investigación, no sé hacerlo. Todo periodismo es periodismo de investigación, pero me parece que lo que diferencia la crónica es el procedimiento en términos de permanencia, evolución. De ver, estar, de que no importa si llegás tarde, que de hecho se requiere que llegues tarde, que tengas perspectiva. Crónica viene de Cronos. O sea, de tiempo, es necesario que el texto tenga una dimensión temporal, son textos exigentes desde el punto de vista formal. Tenés que tener un dominio de la prosa, de los recursos, saber cómo generar suspenso. Tener mucho olfato para seleccionar la información. Probablemente tengas muchísima más información que la que puedas poner en el texto. No por una cuestión de espacio. Tenés que leer doscientas páginas para escribir dos, esto es más o menos así siempre. Creo que son esas las diferencias. De procedimientos y formales.

¿Cómo es la relación entre el tono de la escritura y el tema de la escritura? ¿Es algo que decidís a priori o lo vas decidiendo sobre la marcha?

Eso es como la musiquita del texto. Hay una definición que decía que “el estilo se puede definir como la distancia que tiene el narrador con lo que narra”. Y yo creo que hay algo de eso. Me parece que cada texto requiere un tono, una atmósfera distinta, más allá del estilo propio de cada uno. Si sos un narrador que todo lo escribe con el mismo tono melancólico, bueno, sos una persona de muy pocos recursos narrativos. Si escribís todo con ese tono como impávido, como casi de narrador depresivo, me parece que también. El asunto es que si la cosa está bien hecha, el tono no se puede separar de la información. Entonces, cada crónica debe ser necesariamente distinta a la otra.

Yo pensaba por ejemplo en Los suicidas del fin del mundo, donde predomina un estilo lacónico y, por otra parte, en el perfil de Nicanor Parra, en el que impera una suerte de prosa poética. La escritura se parece mucho al tema y me interesaba saber cómo decidís eso.

No se decide a priori. Lo que sí tenés antes de sentarte a escribir es una especie de sensación sobre la música de ese texto. Porque ya reportaste mucho, ya viste mucho a la persona. Entonces ya sabés si es una historia triste, una de amor o más feliz. El tono no puede estar divorciado de ese clima general, de ese trasfondo. Si te ponés muy lírico y resulta que estás contando una historia de unos tipos que están presos y son unos asesinos, y... no sé si funciona.

¿Considerás que es posible enseñar a escribir una crónica?

Doy talleres de no-ficción. En el que doy en casa, ya no tomo gente que no tenga una experiencia amplia en periodismo. Cuando empecé en 2010, ese no era un requisito.

Solo había que mandar un texto. Me alegró mucho esa convocatoria, porque recibí un cuento maravilloso de una persona que era economista y se hizo periodista durante mis clases. No tenía la menor idea de cómo hacer una entrevista. Jamás en la vida había conseguido un teléfono o entrevistado a alguien. Y sí, se puede enseñar. Si no tenés la chispa, el talento o, ¿cómo llamarlo...? si no escribís bien..., si no entendés la diferencia entre redactar correctamente y escribir el tipo de escritura que requiere una crónica, probablemente tengas un conflicto. No suelo tomar gente con muchos problemas gramaticales o con una escritura que no tenga la porosidad necesaria para sugerirle algo. La curaduría la hacés con la materia prima que te ofrecen los alumnos, no les decís “esto se hace así”. Pero sí hay que enseñar los peligros. ¿Qué tiene el texto para decir? Está lindo escrito, pero no hay trasfondo. ¿Arranca por acá? Es vistoso, pero no me dice nada. Se puede concientizar sobre esa clase de cosas.

Y en cuanto al uso de la primera persona singular o plural, ¿es un indicativo que solés señalar?

No, jamás. Simplemente pregunto cuando me parece innecesaria, porque es muy vistosa la primera persona. Muy llamativa. Pregunto los motivos cuando veo que no tiene mucha pertinencia. Y depende de la respuesta, porque muchas veces un autor sabe defender sus elecciones. A veces sí, en las consignas de los talleres digo que tienen que escribir en primera o segunda persona, solo para probar recursos. Pero hay que tener cuidado, porque la primera persona se puede volver una paja en el ojo del lector.

¿Cómo manejas el uso de la persona narrativa en tu escritura?

Yo suelo escribir casi todo en tercera persona, salvo un par de perfiles en primera. Los libros también los escribí en primera porque lo pensé mucho y decidí que mi intervención

en la vida de estos sujetos, en el caso de Los suicidas, tenía relevancia. Y en Una historia sencilla, por otros motivos completamente diferentes, también utilicé el “yo”. Me interesa decir “yo” porque eso es lo que yo pienso, señoras y señores, arrójenme tomates. No pretendo que piensen igual, ni siento que tenga una verdad aferrada a mis rodillas, pero uno es siempre parte de lo que escribe, aunque escriba sobre los otros.

Las nuevas voces

Selección de crónicas

Las obras que se presentan a continuación fueron seleccionadas a partir de una convocatoria abierta a estudiantes de Letras durante el año 2018.

Días de discordia: 200 años después

Danny J. Pinto-Guerra

El 12 de febrero de 1814 representa una de esas fechas memorables para la emancipación y se enmarca dentro del contexto de la Guerra de independencia de Venezuela. José Félix Ribas, general republicano comandado por Bolívar, junto a un centenar de jóvenes seminaristas, llevaron a cabo una gesta en pro de la independencia y contra el yugo español que acechaba a la Segunda República. Medio siglo después, un polímata llamado Arturo Uslar Pietri escribiría la novela *Las lanzas coloradas*, en la que basado en ese episodio histórico narra las vicisitudes y horrores de quienes no esperaban una confrontación tan cercana y cruenta; esos a los que el contexto puso a elegir entre un bando u otro. Fue a partir de 1947 que la Asamblea Constituyente de ese entonces decretó que el 12F de cada año se celebrara en Venezuela el Día de la Juventud.

El 12 de febrero de 2014 amaneció soleado, con tráfico regular, la gente en su cotidianidad, pero atentos al medio día. Las protestas en otros estados ya habían alcanzado altas temperaturas, y decían que ya era hora que los caraqueños despertaran. Dirigentes opositores, en consenso con

federaciones de centros universitarios, habían propuesto días atrás que ese 12F fuera, por así decirlo, el Día D; cuando el corazón del país se revelara contundentemente en rechazo a las políticas de quien gobernaba en el Palacio de Miraflores.

“La salida” era la frase que ya se había contagiado en una multitud, que después de unas semanas de protestas en las que se calentaba más la olla, hartos pero llenos de coraje, marcharían en pleno mediodía desde Plaza Venezuela hacia lo que más adelante resultaría en calle ciega.

Los juramentos más allá de la muralla

Aquí, al igual que en otros países, se mantiene un constante romance en el imaginario colectivo en torno a las *fechas fetiches*. Era 12F, bastaba ser joven y estar dentro de esa masa enardecida con hambre de justicia y sed de libertad para apuntarse a una riña que llevaba más de quince años librándose en la calle, en los medios, en las instituciones. A la 1:00 p.m., la multitud ya había llegado a las inmediaciones de la Fiscalía General de la República, en donde los estudiantes —aupados por el dirigente opositor, Leopoldo López— entregarían un comunicado a la fiscal.

La estación del Metro, Parque Carabobo, frente al edificio gubernamental, había sido cerrada. Sólo existía una aglomeración impetuosa de personas desde la estación anterior hasta el lugar. Pasada casi una hora desde el arribo de la marcha, quienes ya sudaban las ansias y bravura empezaron a disgregarse hacia adelante por la Avenida Universidad y sus transversales. La inminente confrontación se respiraba en el ambiente, por lo que muchos decidieron regresar a casa y no formar parte de una inequívoca estadística roja. La última vez que una masa como esa había llegado al centro de

Caracas fue el 11 de abril de 2002, oficialmente, el día del vacío de poder, mediáticamente, el del último golpe de estado.

Entre la 1:45 p.m. y las 2:15 p.m., el líder opositor se paró a las afueras de la fiscalía sobre un camión blanco, dirigiéndose a la gente con un parlante, aunque sus palabras eran casi inaudibles. Poco a poco se empezó a correr la voz de retirada. Nada pintaba bien. No había cuerpos de seguridad en un radio de dos manzanas, estos se habían retirado sin motivo aparente alguno. Se pudo ver al dirigente llamando a los que estaban al frente de la marcha, desperdigados al menos a cuadra y media, y dando los primeros indicios de querer fajarse contra la policía, desplegada casi tres cuadras más lejos. A eso de las 2:40 p.m. se encendió la agitación de un grupo de manifestantes, quienes creyéndose mirmidones vislumbraban el centro de Caracas como una Troya; murallas en el piquete de la policía y la Guardia Nacional Bolivariana y un campo de batalla dividido entre calles y avenidas. Sólo más allá de esas murallas —y sus miopes ojos— creían ver la libertad.

Caraquiada

El centro de Caracas, en pie desde la vertiginosa modernización del país ordenada por el general Marco Pérez Jiménez, ha sido testigo de las más crudas arremetidas sociales. Protestas, saqueos, desapariciones, robos, asesinatos; no todos empezando ahí, pero sí siendo la finitud del caos: *si pasaba en el centro, nos jodíamos*. El 12F no fue la excepción, pues, dos bajas iban a ser el primer saldo cobrado al final de día.

El enfrentamiento entre los jóvenes y la Policía Nacional Bolivariana (PNB) ya había empezado. Los efectivos no se movieron de su piquete, ni antes ni durante los primeros

disparos. Se supo que los policías desplegados en las transversales se habían retirado; motivo suficiente para que los que allí se encontraban buscaran otras vías y avanzar. Nadie hablaba de Miraflores como en ese oscuro 11 de abril, esa palabra era impronunciable en plena tensión, pero sí notoria la intención de atravesar el piquete y seguir dirección oeste, hacia otra reyerta, más cruenta que épica. *La salida* tenía como único objetivo la caída del gobierno; la gente, con gritos y canciones, vaticinaba dicha intentona de derrocamiento.

Los primeros heridos de bala pasaron entre nosotros, alzados por varias personas que desesperadamente gritaban para abrirse paso y sacarlos de ahí. Ya no era el calor de la tarde caraqueña, el frenesí de la protesta colectiva, o las ganas de seguir adelante y contagiar a más; era la sangre visible en rostros y camisas la que prendía los ánimos de quienes seguían en pie de lucha y se rehusaban a partir. Intermitentes pero repetidos disparos se oían en esas dos manzanas y media mientras unos vecinos sonaban sus cacerolas y otros ayudaban a los jóvenes a guarecerse. Muchas de las personas en el lugar, entre ellos manifestantes, reporteros, o simplemente *ciudadanos de a pie* tuvieron que refugiarse en edificios mientras piedras, perdigones y lacrimógenas se lanzaban a diestra y siniestra, sin dejar de lado los disparos provenientes de un grupo motorizado del Servicio Bolivariano de Inteligencia (SEBIN), cuyas responsabilidades aún siguen sin conocerse por medios oficiales. Algunos no saldrían sino hasta caer la tarde, posterior a una cacería sufrida horas después.

Cuando Basil Dacosta cayó, apenas se veía la magnitud de lo sucedido. “¡Un muerto, UN MUERTO!” era lo que resonaba entre cacerolazos, disparos y gritos entre los allí presentes. Cuando la voz pasó de una esquina a otra y los disparos se escucharon más cerca y asiduamente, el ímpetu

fue dirigido en otra dirección. En plena retirada, sólo el alto edificio de la Fiscalía, desprotegida desde antes, y luego cuatro camionetas de la policía científica recibieron las primeras represalias por ese joven caído. Fuego, vidrios rotos, humo negro y gas blanco se apoderaron de la zona. Razón de sobra para un asedio y persecución constante en los venideros días. Robert Redman, quien en numerosas fotos y vídeos apareciera cargando el cuerpo inerte de Bassil después de ser abatido, sería irónicamente el segundo joven caído la noche del 12, en otro municipio de la ciudad, luego de una caza de manifestantes. No obstante, y por medios oficiales, se dio a conocer que no habían sido dos las bajas del día, sino tres. Juan Montoya, coordinador del Secretariado Revolucionario de Venezuela —grupo colectivo afecto al gobierno— y ex-miembro policial, también habría sido asesinado en circunstancias desconocidas esa misma tarde, muy cercano al lugar y hora en las que Bassil cayó.

Fabricación de las armas

Quienes ya tenían años protestando sabían que para cada marcha era menester llevarse un “kit anti-represión”: agua, vinagre, gorra y un pañuelo. Los más efusivos incluían franela extra, silbato o corneta, la bandera, guantes y/o pancartas en rechazo al gobierno. Objetos imprescindibles para muchos, pero no suficientes para otros. Sabían que no sólo era necesario defenderse, sino también atacar.

Al principio, quienes salían a *guerrear* contra la PNB/GNB llevaban cualquier objeto amplio, ligero y resistente que les hiciera de escudo: tapas de cestos de basura, planchas de madera, láminas de zinc, y otros escudos mejor elaborados en aluminio, a los que representaron con símbolos patrios y alusiones a la resistencia.

Un grupo de jóvenes logró, a punta de forcejeos, quitarle de las manos algunos escudos al cuerpo anti-motín de la PNB que formaba un piquete para que no salieran de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Días después se verían dichos escudos de policarbonato, aún con la insignia del cuerpo policial, representados con logos y enunciados como “Resistencia Venezuela”, “Art. 315”, “Desobediencia Civil”, entre otros.

Se propagaron máscaras alusivas a la rebelión, con el rostro de un personaje de ficción; emblema del movimiento Anonymous. Estas imágenes no sólo estaban en cada concentración o marcha, sino también en muchas de las “zonas de guerra”. La bandera volvió a teñirse de negro, y en ocasiones, se vio volteada, como símbolo de rebeldía. No obstante, no sería el tricolor nacional lo que llamaría la atención. 200 años después la *Bandera de Guerra a Muerte* volvería al protagonismo, de fondo rojo, rombo blanco y cuadro negro: mismo significado, diferentes beligerantes.

Luego de centenares de detenciones, decenas de allanamientos y una cifra de fallecidos que casi igualaba a la de días en protesta, se emitieron diversas órdenes de captura para sujetos que, dentro de la paranoia oficial, representaban no sólo un peligro para la estabilidad, sino la incitación al caos hasta ese momento. Entre los buscados, algunos quienes pasarían a la clandestinidad, estaba el antiguo director de Protección Civil, Antonio Rivero, el coordinador del partido político Voluntad Popular, Carlos Vecchio, y el general retirado del ejército, Ángel Vivas, quien le daría implícita justificación y significado a la nueva aparición de esa bandera. El SEBIN fue a su residencia a arrestarlo, y éste, postrado en el techo de su casa, con un chaleco antibalas blanco impoluto y su rifle de asalto Colt M4A1, evitó ser apresado, cual Rambo esperando la refriega y dispuesto a morir en combate.

A medida que pasaban los días, la muerte iba cobrando con más pérdidas el horror justificado y resonante del pasado; consecuencia de la impotencia y la ira generalizada en dos bandos. Tal fue la pavora vivida en esos días que, en muchos de los accesos a barrios pro-resistencia, los vecinos colocaron de manera camuflada sobre las avenidas algunas mangueras con clavos y tornillos, a los que llamaban “miguelitos” y también guayas y alambres a metro y medio de altura entre algunos postes que se cruzaban entre calles y avenidas, dispuestos para contrarrestar una posible embestida por la caballería oficialista, vista particularmente en los colectivos paramilitares y efectivos motorizados. La familia de Elvis Durán pagaría con su caída lo que la inconsciencia e irracionalidad al colocar esas guayas recogían, sumándolo a la trágica cifra.

La disposición de los cuerpos de represión mejoraba, propiciando la retirada y arrinconamiento de muchos jóvenes, quienes no dejaban que una detención o la muerte los ahuyentara de la fragua por la recuperación del libre estado de derecho. Para ello harían hondas, o gomeras de largo alcance; armas de fabricación casera que requerían la fuerza y entereza de al menos tres hombres para que de ella salieran piedras del tamaño de papayas. Uno sostenía la goma elástica por la izquierda, otro por la derecha, y otro colocaba el peñón a lanzar en un soporte de cuero y hacía estirar la goma hasta casi llegar al suelo, buscando mayor alcance y daño posibles. También se hizo una especie de bazucas con cilindros de metal y polietileno de alta durabilidad, de los que salían cohetones y fuegos artificiales con destino a la humanidad de quienes, con lacrimógenas y perdigones —y visto de otra manera, echándole más leña al fuego—, trataban de restablecer el orden perdido en una parte de Caracas.

Desde sus viviendas la gente también se preparó. No sólo piedras salían de sus ventanas y balcones, también materos con tierra, fuegos artificiales, y hasta bolsas llenas de excremento se vieron caer de las alturas de los edificios hasta el sitio en donde los efectivos arremetían. La réplica a ello fue contundente, y por varias semanas los carros, apartamentos y residentes pagaron las consecuencias.

A veces se libraba una suerte de guerra fría, psicológica, que empezaba con los parlantes de las tanquetas de la GNB, de donde salían palabras del difunto presidente Chávez. El sonido era abrumador y la respuesta inmediata. Insultos e improperios brotaban de las filas resistentes y edificios cercanos. Muchos vecinos vociferaban directamente desde sus casas a la GNB, quienes en formación esperaban la orden para empezar a reprimir. Se escuchaban gritos como “¡váyanse a dormir!”, “¡curso, se están cogiendo a tu mujer!”, “¡deja a esos muchachos quietos!”, entre otros.

“¿Y cuándo termina?” preguntaba un periodista a uno de los muchachos en las protestas.

“Cuando termine, mano”, decía con toda la tranquilidad y firmeza en sus convicciones.

El caballo de madera lo terminó construyendo el Ministro de Interior, Justicia y Paz, Miguel Rodríguez Torres, quien mandaría a agentes de inteligencia —camuflados como jóvenes universitarios— a infiltrarse en las protestas y dentro de los campamentos de la resistencia, en donde muchos de los jóvenes del interior terminaban pasando las noches. La madrugada del 8 de mayo todos los campamentos fueron emboscados y desmantelados por orden del ministro, luego de haber enviado decenas de espías e infiltrados y, de esta manera, propiciar la captura de los líderes juveniles y estudiantiles que ahí se encontraban. Tal es el caso de Sairam Rivas, presidenta del Centro de Estudiantes de la Escuela de Trabajo Social de la UCV, quien fuera una molestia desde

que le ganó las elecciones al grupo estudiantil apoyado por el gobierno. Fue capturada junto a un centenar de jóvenes en esa emboscada, incomunicada por varios días durante su reclusión y víctima, junto con sus compañeros, de la siembra de armamento y planes conspirativos contra el gobierno.

Logros y revanchas en una misma noche. Poco más de cuatro meses de protesta, más de tres mil detenciones —casi todas resultando en encarcelamientos—, miles de heridos, torturados y 43 fallecidos después, pudo bajar la tensa marea del horror y la barbarie, y alejar de sus tierras a unos, producto de la ira desbordada, el miedo generalizado en los gobernados y la ceguera entre gobernantes. En esta ocasión, fue el liderazgo opositor decapitado y posteriormente desmembrado, de la misma manera que los realistas dejaron a Ribas en 1815, cuya cabeza fue enviada a Caracas para exhibirla y desmoralizar a las fuerzas patriotas, sin darse cuenta de que, quizás, ahora se enfrentaban a una especie de hidra.

Mis amigas se odian

Nadia Díaz

Una sala de espera en octubre de 2010. Las ventanas estaban cerradas, había poca luz. Honorio Pueyrredón y alguna calle, en Caballito, Clara ya no se acuerda.

—Todas las otras chicas estaban acompañadas por sus mamás. Eran todas más chicas que yo, y yo tenía veinte años —cuenta Clara, llamémosle Clara—. Esperábamos en planta baja a que nos indicaran subir al consultorio en el primer piso. En ese momento no me percaté de que estábamos todas para lo mismo. “¿Cuál es el nombre del contacto?”, me preguntó una señora que hacía las veces de recepcionista. La única manera de encontrarlos era esa, por contacto. El mío había sido el padre de una amiga, que era médico. El consultorio era clandestino, cobraban tres mil pesos y eso incluía las pastillas del tratamiento post intervención. Yo estaba con mi mamá y mi novio. Estaba nerviosa pero no me trataron mal ni intentaron disuadirme. No indagaron nada. Después de unas horas me fui a casa, hice reposo y traté de olvidarme. Ese fue mi primer aborto.

Clara no pudo contarme lo que le pasó hasta varios años después, y éramos amigas hacía siete. Casi nadie de nuestro

grupo de amigas de la secundaria sabía. Cuando por fin me lo contó, me lo contó llorando.

—¿Por qué no dijiste nada? Te podríamos haber acompañado.

—No quería que pensarán que era una boluda.

*

Todas mis amigas tienen una anécdota para sumar a la lista de “cosas que tenés que soportar si te tocó nacer mujer”. No hace falta citar el caso de Romina Tejerina o enumerar los femicidios del último año. Alcanza con prestar atención. Alcanza con preguntarle a la mujer que tenés cerca si alguna vez le pasó algo injusto. A tus amigas, hermanas, mamá, novia, abuela, compañeras, vecinas. A todas, a vos.

Será que la desigualdad de género es estructural en sociedades como la nuestra. O será, tal vez —como les gusta pensar a algunos—, que todo está bien así y que en realidad mis amigas se odian.

*

Cuando Clara quedó embarazada tenía veinte años y salía con su primer novio hacía dos meses. Nunca había tenido relaciones antes. Al poco tiempo, no le venía, se sentía cansada siempre, le dolían las tetas.

—No puede ser —pensó—. Usamos forro.

Para sacarse la duda compró un Evatest y se lo hizo en el baño de su mamá, al lado de su cuarto. Nunca se asustó tanto como cuando vio el positivo. Lo único que pudo hacer fue caminar temblando hasta su cama y tirarse a llorar.

—Me lo quería sacar de cualquier manera. No pensaba en otra cosa.

No sabía qué hacer, así que fue a la guardia ginecológica. Preguntó por su doctora pero ese día no estaba, así que la

atendió alguien más. Sin parar de llorar, Clara le dijo que le pasaba, que no lo quería tener, que por favor le dijera qué hacer.

—Acá no hacemos eso —le dijo la directora de guardia—. En algunos lugares sí hacen, pero nosotros no tenemos esos números para darte, tenés que averiguar vos.

Y la mandaron de vuelta a su casa.

Cuando tenía veintidós años, una noche desafortunada se me rompió el preservativo. El domingo temprano corrí a la farmacia del barrio a comprar la pastilla del día después. Ya la estaba pasando mal —cada hora cuenta, cada hora que pasa es peor— cuando la señora que atendía, rubia, pelo planchado y reflejitos, se negó a vendérmela. “Para *eso* necesitás receta”, me dijo. “¿Me estás cargando?” me salió sin pensar, de los nervios. “¿Cómo, receta? Es de venta libre el Secufem”. La mujer, ofendida por mi tono, me repitió, firme: “conseguí una receta del médico y te la doy, si no, no”.

Qué absurdo. Yo ya había comprado Levonorgestrel antes, sin receta, sin problemas. ¿Por qué esta persona me ponía un palo en la rueda, tan innecesario, en una situación que sabía a contrarreloj? Primero incrédula, pronto indignada, decidí irme a buscar la droga salvadora a otro lugar, no sin antes putear y patalear. “¿Pero vos sabés cómo funciona esta pastilla? ¡La tengo que tomar *ahora, ya!* No puedo esperar horas, no puedo”. Me quedé con ganas de seguir. “¿Qué diagnóstico necesitás? ¿Querés ver el semen que tengo adentro? Ignorante, imbécil, forra”. Todo lo que se me ocurrió lo grité para adentro.

Villa Celina era un desierto, no había otra farmacia abierta cerca y la persona que podía no quiso ayudarme, por propio capricho. Hoy veo que aprovechó su posición para

castigarme. Se calzó la toga de jueza y sentenció: jodete por coger. Eso las chicas bien no lo hacen. Te lo merecés. Arreglate sola.

Corrí a tomarme el 56. Viajé media hora a Capital hasta un Farmacity que sabía que estaba abierto y donde ya me la habían vendido antes. La tomé ahí mismo y respiré. Me olvidé de la rubia y de su malicia.

*

Es casi como si tuviéramos que disculparnos por tener sexo y que nos guste. Es curioso, nunca vi a un hombre disculpándose o dando explicaciones por querer coger. A ellos se los justifica. Se ve que es normal que no puedan controlar su hambre de penetración, es una cuestión biológica masculina. Y todo parte de esta lógica. No es tan grave el acoso sexual, las que se quejan son unas exageradas. Será por eso que cuando violan a alguna chica se exime al señor de toda culpa y se pone el foco en la víctima: la pollera era muy corta, había tomado de más, para qué sale sola de noche, si le gustaba la fiesta que se la banque, dónde estaba la madre para cuidarla, para qué sale, seguro era una fanática de los boliches, se lo merece.

—Al otro día, yo no me sentía bien. No quería volver a mi casa, tenía miedo de que mi mamá se diera cuenta. No podía dejar de pensar. ¿Qué significa esto? ¿Que ahora soy mujer socialmente aceptada? ¿Me voy a ir al infierno porque no esperé a casarme? Tenía taquicardia. Camino a casa, me acuerdo, paré a comprarme una remera para pensar en otra cosa. Después hablé con amigas. Tenía un dilema emocional grande, mi crianza conservadora, religiosa, había desatado un problema moral e identitario: ¿era una trola, una cualquiera? No me gustó sentirme así.

Tanta culpa.

Violeta ya venía saliendo dos meses con Miguel, pero siempre le habían enseñado que tener sexo estaba mal. Lo conoció a fines de 2015 en la facultad y le parecía lo único interesante de su clase de Didáctica General. Hoy siguen juntos.

—Nunca había estado con nadie antes. Yo tenía veintidós años, ya era grande. Así que me decidí por hacerlo con él, después de haber salido con otros chicos con los que no quise. Estaba preparada, hasta había ido al médico antes por las dudas. El día que pasó, nos cuidamos y todo salió bien, pero aun así no fue una experiencia que podría describir como agradable. A mí al menos me dio un poco de impresión. Era una invasión física que no conocía y, en mi caso, era muy difícil separarlo de lo moral, por cómo me habían criado.

Violeta fue a una primaria y secundaria católica exclusivamente para mujeres en Núñez. La mamá todavía le pide que se lleve un abrigo largo si sale de noche con algo que le parece corto. Una vez le dijo que quería que ella y su hermana tuvieran novios para que las llevaran hasta la puerta de la casa, cual guardaespaldas. Cuando le contó que estaba de novia con Miguel, que le lleva seis años, le dijo con gesto de reproche que le parecía muy grande.

—Tuve que entender que dejar de ser virgen no me hacía ni mejor ni peor persona. Hay miles de prejuicios que la sociedad te impone a vos, a *nosotras* —reflexiona Violeta, y sus ojos verdes se ponen serios—. Porque el pibe cuando coge es un campeón. Hasta el padre lo felicita. Y a la mina la madre la mira y le dice tené cuidado.

Será que el placer sexual está reservado para los hombres.

Camila es mi amiga desde que teníamos trece años. A los dieciocho, cuando todavía era virgen, empezó a salir con Santiago. Estuvo de novia casi una década con un pibe que le decía que si no acababa cuando tenían relaciones, era un problema de ella. Camila pasó la gran mayoría de sus veintes convencida de que era anorgásmica: que todos tenían orgasmos y ella no, que había nacido así. Y nunca le contó a nadie, ni a sus amigas.

Hoy está en otra relación, también seria, pero sexualmente sana. Le pido que haga memoria y se acuerde de cómo era el sexo con Santiago.

—Nunca la pasé bien, salvo drogada, y en esos casos hasta mirar la tele me hace pasarla bien, o sea, imagínate.

—¿No se te cruzó por la cabeza que algo estaba mal?

—Siempre me hizo ruido la situación, porque todos te hablan de lo copado que es coger. Pero asumí que era muy pendeja, que todavía no entendía bien mi cuerpo y que seguramente era anorgásmica. Como nunca había acabado, y no sabía cómo era, sencillamente no me importó. Y no hicimos nada, ni él ni yo, para solucionarlo.

Una no se puede lamentar por no tener lo que no conoce.

Durante demasiados años de tomar anticonceptivos, Camila cumplió con la rutina. Ella se prestaba para el trámite, él eyaculaba, media vuelta y a dormir. Él nunca se preocupó por darle placer y a ella con quererlo le alcanzaba. Incluso cuando Santiago le cortó, porque la relación se volvía demasiado seria para su gusto, Camila lo lloró muchísimo.

—En aquel momento, de haber sabido lo que implicaba tener un orgasmo, ¿te habría interesado tener uno?

—Sí, seguramente.

¿Por qué no se habla del orgasmo femenino?

*

A mis amigas las desprecian, las ningunean, no las escuchan, las acosan, las tratan como cosas, les niegan ayuda, les niegan información, les enseñan a ponerse siempre en segundo lugar, a relegar sus deseos, a no quererse. Las presionan para que se casen, tengan hijos, sean femeninas, sean “puras”, sean madres (perfectas), sean depósitos de fluidos, sean vasijas vacías esperando cumplir su función predeterminada. No las dejan disfrutar del sexo, las obligan a la maternidad —perpetua—, aún contra su voluntad. Si abortan las castigan, las llevan presas, pero nunca hablan del que acaba adentro. A él déjenlo que haga lo que quiera, pobre.

Las obligan socialmente a no tener panza ni pelos de mamífero, a tener el culo parado, las tetas grandes, los labios gruesos, la piel sin granos y las pestañas como muñeca grotesca. A no envejecer, a usar tacos para trabajar y amatambrarse en lycra para “estar lindas”, porque si no, no vas a conseguir novio (que sólo se va a interesar en vos si estás linda) y ser soltera es sinónimo de fracaso. Poco importa si sos millennial o de la generación de los baby boomers, no las dejan en paz. A mí tampoco.

La desigualdad de género se manifiesta todos los días en múltiples formas y colores. No conozco ni una mujer que no lo haya vivido.

*

Quando era adolescente, la señora del quiosco del barrio me daba los alfajores y chicles en la mano, pero si le compraba toallitas las ponía en una bolsa de papel madera. ¿Cómo vas a andar con el paquete de Always a la vista de todos, nena? Ubicate. Nos lo enseñan desde el día uno: menstruar nos tiene que dar vergüenza.

A Violeta todavía le pasa. Cuando ella, su hermana y su mamá dicen algo referente a la menstruación, su hermano Rodrigo —de veintiséis años, con novia— se levanta de la mesa, ofendido, cada vez. “No hablen de eso que estamos

comiendo”, y desaparece. Cómo se atreven las chicas a hablar de lo que les pasa.

El ciclo reproductivo de la mujer parece una mala palabra. Es asqueroso, hay que esconderlo y de ninguna manera los hombres necesitan estar informados sobre tales cosas. Para qué, si cuando tengan hijas, las madres pueden ocuparse de esos asuntos.

La sangre no es lo único que se tapa. Demasiados temas son tabú: que te censuren los pelos y pezones en las redes sociales puede molestar, pero que no haya información fehaciente al alcance de todas sobre cómo interrumpir un embarazo no deseado pone en riesgo nuestras vidas.

—Todas deberíamos saber cuántas pastillas ponernos. Morirse de una infección es re posible.

Era el 25 de diciembre de 2015, pero no parecía navidad. Madre, padre, hermanas, novio y amiga esperaban afuera de una habitación del Hospital Italiano a que les dijeran que Clara ya estaba bien y podían llevársela a casa.

Seis semanas atrás, en un baño del primer piso del Ministerio de Educación, otro Evatest le dio positivo. No podía creer su mala suerte. Le volvió a pasar. Temblando, salió del baño y fue a su escritorio a trabajar en piloto automático hasta que terminó el día. Clara estaba terminando la carrera de Abogacía en la Facultad de Derecho de la UBA cuando quedó embarazada por segunda vez.

Esa misma tarde fue al Hospital San Juan de Dios de Ramos Mejía para hacerse una ecografía, estar segura y, en todo caso, actuar lo antes posible. Al principio no se la querían hacer, tuvo que rogarles.

—No te podemos hacer la ecografía ahora, es muy temprano.

—Pero la necesito, por favor, la necesito.

—Si es tan reciente como decís, lo más probable es que todavía no se vea bien nada ni se escuchen los latidos. No queremos que te desanimes —le explicaron, compungidos.

Clara insistió hasta que cedieron. Haciendo caso omiso a su expresión de ultratumba, le pegaron la pantalla a la cara. Ella desvió la mirada tanto como pudo. Se refugió en su cabeza sin escuchar ni una palabra de las recomendaciones para el embarazo que le ametrallaban, una tras otra, en ningún momento solicitadas.

—Lo primero que me dijeron fue “felicitaciones”. Yo me quería morir y ellos me sonreían. Nunca preguntaron cómo me sentía, nada. Se ve que después de los veinticinco todas queremos ser madre, no cabe otra opción.

Una amiga médica le consiguió el número de una salita en Bajo Flores donde le recetaron misoprostol. Mientras le explicaban los efectos que iba a tener la droga en su cuerpo y los riesgos, su novio, el de siempre, se empezó a descomponer en la silla de al lado. Clara no tomó en cuenta esos detalles, era más importante volver a su vida normal.

Después de esperar el tiempo indicado, el 22 de diciembre Clara se introdujo en la vagina las pastillas de a tres, cada cuatro horas, hasta terminar la caja de doce. Esa noche, el dolor insoportable de las contracciones la despertó. Al día siguiente tuvo pérdidas leves y ya se sentía bien, pero la tranquilidad duró poco: después del brindis del 24, le dolía todo, levantó fiebre y terminó internada en el Hospital Italiano.

—Me sentía muy mal y no sabía qué me iba a pasar. En la guardia me preguntaron si me había “metido algo” y sin vueltas les dije que sí. Al escuchar el número pegaron un grito. Me asusté. “¿Doce pastillas no es mucho, che? ¿O es así?”, comentaron las médicas entre ellas, no estaban seguras. Al final me dijeron que me tenían que hacer un raspado

para evitar una posible infección. No pude hacer otra cosa que esperar con miedo a que todo terminara.

Clara salió del quirófano el 25 al mediodía y a la tarde ya estaba dada de alta. La mayoría de su familia todavía cree que tuvo un aborto espontáneo.

*

—Un hijo no tiene que ser una carga —Clara está convencida—. Hasta mi mamá, que nos tuvo a nosotras cuatro, lo sabe. Cuando ya no pude disimular el llanto y por fin le conté que estaba embarazada la primera vez, y que iba a abortar, me retó.

—Ay, Clarita. ¿Cómo no me dijiste? Yo te puedo ayudar y acompañar, si también me hice uno cuando tenía tu edad.

Manos argentinas

Sofía Bogarín

todos unidos triunfaremos
y como siempre daremos
un grito de corazón

Cuando era chiquita esas palabras resonaban en mis oídos al menos cinco noches por semana. Llegaba el momento de ir a dormir y, en lugar de una canción de cuna, mi nona me enseñaba un fragmento de la marcha peronista. Estábamos las dos en su cama, con un cuadro gigante de Jesús encima de la cabecera celeste, con su superficie acolchonada y llena de botones y ramos de laurel —el cuadro, debo confesar, me daba un poco de miedo— y, de mi lado, siempre una almohada larga que evitaba presuntas caídas nocturnas. Mi mamá hacía guardias en el hospital y me dejaba al cuidado de quien otrora había sido delegada sindical en una de las fábricas más importantes del país, quien había sido amiga de Vandor, “la rusita” según cuenta que le decían. Se había convertido en mi nona Chocha, la que hacía pastas caseras con la pastafácil y me cantaba la marcha peronista.

Tengo un vago recuerdo de las discusiones encarnizadas que mantenían durante la cena con mi nono, que era un radical empedernido. A pesar de los ruegos de sus hijos, que preferían seguir el refrán que sostiene que en la mesa no se habla de ciertas cosas, las peronistas de Perón, como mi

nona, no podían dejar pasar algunos comentarios. Porque ella la había vivido. Su padre, trabajador de Grafa —una fábrica textil no tan diligente con sus empleados— hacía torrejas, una receta española que consistía en pan del día anterior pasado por huevo y fritado, porque eran tan pobres que no había otra cosa para poner encima de la mesa a la hora de la cena. Mi bisabuelo era un italiano que se había venido en barco de polizón escapando de la guerra y quedó viudo a los veintinueve años, con tres hijas. Las mismas que lo esperaban encerradas en una habitación hasta que volviera del trabajo para que no las mandaran a un orfanato. A veces, la llegada se demoraba porque venía la montada, los cazaban a todos de los pelos y los llevaban directo a la cárcel de Devoto por siquiera ocurrírseles pedir un aumento a la patronal. Esas noches eran eternas, y las tres hijas del tano las pasaban sin cenar.

Esa experiencia habrá hecho mella en mi nona, que a los 19 años se convirtió en delegada de Philips, un mes después de haber entrado a trabajar. En el año 1954 decidió abandonar su trabajo como secretaria en un estudio de abogados y escribanos, donde su sueldo era “chaucha y palitos”, y seguir a su hermana, que trabajaba en la fábrica holandesa y ganaba tres veces más que ella a pesar de no tener ninguna formación.

Nunca había tomado real dimensión de la experiencia de mi nona, una delegada que llegó a ser de la comisión interna y conoció a algunos de los personajes más importantes de la época. Ellos aparecen en los libros de historia, mi nona en ninguno. Pero la suya es la historia de una generación que nos enseñó sobre la lucha y la conquista de derechos que también la protagonizaron las mujeres. Aunque hayan sido invisibilizadas, todavía sus voces resuenan en las sobremesas familiares. Hace falta parar el oído y escuchar.

Con Lucas lo planeamos bien. A él le interesaba mi nona como fuente, porque es historiador. Por mi parte, yo buscaba otra cosa, plasmar de alguna forma su historia personal. De cualquier manera, la excusa de la primera cena en la casa de la abuela de la novia nos vino como anillo al dedo. Llegamos al departamento y comenzó la exhibición de fotos. La más importante, por supuesto, es un retrato de la abanderada de los humildes que le regalamos con mi prima cuando cumplió setenta y ocho años y la llevamos al Museo Evita como sorpresa. En la foto, Evita posa con su vestido de cóctel sin mangas que tiene una cola larguísima. Mi nona le dice a Lucas que si ella hubiera visto esa foto antes, se hubiese casado con ese vestido. La foto hace las veces de decoración —mi tía, un poco gorila, siempre le dice que con esa foto ahí, eso parece una unidad básica—, otras, de estampita tamaño gigante. La Chocha le reza a Evita, le pide por su nieta que sufre la misma enfermedad que sufría ella, “la misma que se llevó a mi madre”. A Perón no le perdona “haberla usado”.

Una vez que habíamos terminado de comer, entre restos de sándwiches de miga y tarta de puerro, nos fuimos deslizándolo sutilmente hasta el tema que nos convocaba. Mi nona había corrido su plato, había juntado las manos y arrancó a describir la fábrica. Lo hizo de memoria, de un tirón. Eran siete pisos. En el primer piso se trabajaba partes, en el segundo, aparatos, en el tercer piso estaba la parte de carpintería, en el cuarto piso estaba cristalería —no se podían parar las calderas en ningún momento, cuando se hicieron huelgas fue el único piso que siguió trabajando por este motivo—, en el quinto estaba válvulas emisoras, en el sexto piso, válvulas y en el séptimo, la cúpula de Philips. “El capo general se llamaba Baco, junto con el señor Monroe recibían todos los problemas de Philips. Se hacían todos los viernes asambleas extraordinarias donde cada uno llevaba el problema de su piso”.

Los problemas, por lo general, los provocaban los jefes de piso aprovechando la ausencia de los delegados. Las chicas que llegaban justo con la producción eran siempre carne de cañón. “Venían los jefes de piso cuando no estaban los delegados ni comisión interna, y amenazaban al personal que lo iban a mandar a Siberia”. Ante la mirada incrédula de Lucas y su pregunta para constatar (“¿A Siberia... Siberia?”), mi nona reiteró “Así, a Siberia. A Rusia, mamita”. Al otro día, las chicas recurrían a ella llorando y le contaban las amenazas. Ella increpaba a los jefes de piso. “¿Para qué se meten con el personal? ¡Si no rinden más no rinden más!”. Ante la pregunta que le hizo Lucas sobre el motivo por el que decidió ser delegada, mi nona le contestó sencillamente que le gustaba: “siempre me gustó pelear para defender a la gente, pero nunca para sacar un lucro”.

Así como había obreros que no llegaban a cumplir con la producción, estaban los empleados del sexto piso que, según recuerda, eran los más hábiles. No era casualidad: era el piso en el que ella era delegada, y en el que también estaba su hermana Lydia. Lydia era tan hábil con las manos que la usaron para una publicidad de la empresa: “Cuando vino el príncipe de Holanda a mi hermana la filmaron y en la publicidad ponían “‘Manos argentinas’. Mi hermana era una luz trabajando”.

Una vez, ante un conflicto por los almuerzos, un compañero comunista llamado Pezzo, haciendo honor a su apellido, llevó una balanza y pesó el papel y el hilo para demostrar que la empresa no iba a pérdida cuando alegaban que ese era el motivo por el cual dejaban de subvencionar el 50% del almuerzo de los empleados. Ese conflicto los llevó a la huelga.

Las huelgas en Philips tenían la particularidad de que se hacían adentro de la fábrica. “Philips nunca, nunca, nunca hizo una huelga en la calle. Todos los problemas los arreglamos dentro de la fábrica porque ellos trabajaban por

producción”. Al salir un producto nuevo, la patronal fijaba una tarifa —una cantidad mínima de productos hecha en determinado tiempo— que los obreros debían alcanzar. Pero la mayoría eran más hábiles y producían más de lo que se había fijado. Toda esa producción extra significaba el pago de premios a fin de mes. Cuando había una huelga, todos los empleados hacían apenas lo justo para alcanzar la tarifa y la empresa iba a pérdida. “No es que nosotros éramos caprichosos que queríamos cualquier cosa, pedíamos lo justo. Cuando ellos se ponían en tercetos, bueno, nosotros no discutíamos. Ah, ¿nos dicen que no? Bueno, está bien, ustedes van a saber de nosotros. Íbamos piso por piso los de comisión interna a decir “mañana se trabaja a tarifa” y de ahí no lo movía nadie. Entonces se llegaba a un arreglo. Venía Vandor, ponía la buena palabra porque era el secretario general de la Unión Obrera Metalúrgica”.

Mi nona guarda, entre sus recuerdos más preciados de la época que pasó en Philips, los que involucran a Augusto Timoteo Vandor. Su relato vuelve siempre, como un cacacol, a la figura de este polémico líder. Su admiración e idealización no obnubilan su capacidad crítica, reconoce que “era un zorro” y, ante todo, “muy negociador”. El lobo le llevaba poco más de una década. Cuando se conocieron, lo primero que hizo fue piroparla. Ella le llevaba flores a una compañera de la fábrica y Vandor no dudó en hacer un comentario al respecto. “Yo me podría haber casado con Vandor si no hubiese estado la Élida”. Élida Curone, la mujer del lobo, a la cual llamaban “la caperucita roja” porque siempre llevaba una capucha de ese color. “Ella medio que me tenía un poco de celos y entonces Vandor le dijo ‘para la mano, no te metas con Olga’”. Pasados los conflictos, según cuenta, se hicieron íntimas.

Cuando Vandor le pide a mi nona que pase a ocupar su lugar en comisión interna —para entonces, ella ya era

delegada de piso— tras la Revolución Libertadora, a ella no le pareció tan buena idea. “Vos tenés que ser comisión interna’. ‘¿Yo? Vos estás loco’, le digo, ‘yo no me meto en cosas que no sé. Yo puedo ser delegada y defenderte a vos pero defender siete pisos...’. No podías ni ponerte el guardapolvo que te empezaban a llamar”. Pero ser delegada le gustaba y le terminó picando el bichito. Le pidió permiso a su padre, que no se lo prohibió pero le pidió que tenga cuidado —tal vez recordando los tiempos en que la policía montada lo sacaba de los pelos de Grafa—. Ella era la única mujer en comisión interna, junto con otros cuatro muchachos. Eventualmente, Vandor le ofreció ser diputada, pero ella se alejó para casarse y formar una familia.

Pero la relación con el lobo no estuvo exenta de conflictos. Cuando protagonizaba un paro por la maquinita de afeitar, Vandor la cuestionó, la acusó de “mandarse sola”. Sin pelos en la lengua, la rusita le contestó:

—¿Y vos me vas a mandar a mí? ¿Quién sos vos para mandarme? Vos andate allá, a la central obrera, que acá en Philips estamos nosotros y sabemos defender al personal.

—Hay momentos en la vida en que hay que dialogar, cuando uno te pega un bife tenés que poner la otra cara.

—Ponela vos...

—Vos porque no querés ceder en nada.

—Mirá, Vandor, ¿querés que te diga una cosa? Si no te gusta cómo soy de comisión interna, vení y dejá eso que estás haciendo. Yo me voy y me hacés un favor. A mí nadie me pega, y menos cuando tengo razón.

“El tipo era vivísimo, no se le escapaba una” recuerda mi nona con una sonrisa. Y confiesa: “yo era así... era brava”. Tan brava que, después de renunciar a Philips no la volvieron a tomar en ninguna otra fábrica, “se ve que se pasaban la bolilla y yo estaba marcada”. Una vez, el señor Baco le advirtió que la iban a meter presa. Ella contestó, desafiante: “Y

bueno, que me lleven”. “Una vez sola me la salvé, pero no en Philips, en la calle Freire que teníamos como una sucursal que se vendía el aceite más barato, el azúcar más barato para el obrero, era como una cooperativa, pero también nos reuníamos nosotros ahí. Llegó la policía, me venían a buscar, se va la policía y luego yo ‘te salvaste por un pelito’, me dijeron”.

La rusita recuerda también los oscuros años posteriores a la Libertadora. Los gremios habían perdido la personería jurídica y la fábrica estaba militarizada. “Trabajabas con el militar al lado y para ir al baño tenías que pedir permiso y te acompañaban. A las chicas no las dejaban ni salir a fumar. Fue tremendo, fue una época muy fea. Pero bueno, después de todo salimos, luchamos y volvimos”.

En esos días, el caserón enorme que tenía un cuadro de Jesús gigante en una de sus habitaciones alojó a Vandor y a Rucci, que “se escondían atrás de los árboles” para escapar del peligro. “Con el asunto de la Revolución yo lo puse a Vandor en mi casa, con Rucci, con un montón de gente que no podía ni caminar por la calle. Dormían ahí, yo les llevaba comida y todo. Estaba la casa vacía”.

Me gusta imaginarme las noches que habrán pasado Rucci y el lobo en esa casa enorme, sin muebles, prestando atención a cada ruido, imaginando mil veces el sonido de la puerta cancel abriéndose, con su chillido tan particular, y las botas recorriendo cada habitación en su busca. Los dos sindicalistas estrenaron esa casa que mi nona consiguió pagar con sus años de trabajo en la fábrica y que yo conocía como la palma de mi mano.

La huelga general de cincuenta días que mi nona data en 1958 —que es más posible que haya sido la gran huelga metalúrgica de cuarenta y siete días que tuvo lugar en julio de 1959— fue distinta al resto de las que había participado. Ya no se trabajaba a tarifa: a la fábrica no entraba nadie. Los delegados se paraban en la entrada, en Avenida General

Paz, y evitaban que los obreros ocuparan sus puestos de trabajo. “Al principio la gente no quería, eran extranjeros, portugueses, tenían miedo porque veníamos de una época muy mala nosotros, de antes de que asumiera Perú. Pero después estaban tan bien enseñados... Todas las huelgas cuando se hacían en la época mía eran grandes. La gente paraba, la gente creía en el delegado porque sabía que no lo iba a vender. No es como ahora. Los que eran fuertes eran los metalúrgicos, como ahora son los camioneros. La gente no iba. En los horarios que la gente se podía meter, ahí nos parábamos”. En su recuerdo, Vandor la llamó a las cuatro de la mañana: “perdimos la huelga”. Afuera no llovía, diluviaba.

Sobre la opinión que le merece el sindicalismo actual, Olga Elisa Lo Vetro declara: “Somos hijos de nadie, nadie nos defiende. Hoy quisiera tener cuarenta años menos y enfrentarme con estos hijos de buena madre y decirles cuatro verdades, que el país no es para ellos solos, para llenarse los bolsillos, que defiendan a la gente como la tienen que defender y no con las matufias que se mandan. ¿Con un quince por ciento cómo la gente puede vivir? Es una injusticia. Algunos que no laburaron nunca viven como reyes. ¿Hay que ser político en este país para poder vivir bien? ¿Ser trabajador no vale nada? ¿Ser estudiante tampoco? No veo un delegado, nadie que se la juegue por el obrero. No puede haber tanto despido, no puede haber tanto tarifazo, con qué come la gente, díganme, con qué come. ¿Viste como antes se jugaba por la camiseta? Bueno, antes se trabajaba para eso, para la gente. No te podían echar, como hacen ahora”.

Y después de sus acaloradas palabras, nos propone que comamos el flan que nos preparó especialmente. Así se cierra el círculo: de la delegada combativa a la nona Chocha. Después de todo, siempre fueron dos caras de una misma moneda.

La Ciudad Púrpura del Emperador

Martín Cánepa

Ya llevamos más de unos cuantos días en Vietnam y todavía no he logrado acostumbrarme a la comida. Me despedí de Saigón en un estado calamitoso, mi cuerpo no respondía, seguramente me intoxicqué la última noche con una especie de camarones fritos. Tengo recuerdos esporádicos del trayecto hasta el aeropuerto. El taxi pasó a buscarnos temprano, la calle ya estaba repleta de gente que había tomado todo el espacio público con sus máquinas de coser, cocinas portátiles y el olor a raíz de rábano se esparcía por todos lados, era inconfundible. Nos subimos al taxi. Yo permanecía con los ojos cerrados, con ganas de vomitar. El conductor no emitía sonido, lo único que se oía era el sorbido de la bombilla que intentaba vaciar una pequeña bolsita de plástico llena de un líquido oscuro en el cual flotaban unos cubos de gelatina. Ya en el aeropuerto, me recosté estirando todo mi cuerpo sobre un sillón hasta que indicaran la hora de salir. Cuando llamaron nuestro vuelo, Nico me ayudó con las valijas y nos dirigimos a la puerta de embarque. Tuvimos que caminar por la pista de aterrizaje hasta subir al avión. El calor era agobiante y el sol se estrellaba en mi

rostro quitándome las últimas fuerzas que me quedaban. El vuelo no pudo ser peor. En cuanto me subí, volvieron mis ganas de vomitar. Hice caso omiso al llamado de ajustar los cinturones y me refugié en el minúsculo baño. Al salir me tiré sobre una hilera de asientos vacíos hasta que terminó el vuelo.

La ilusión de unos días de sol, playa, calor y descanso en la arena, encontraron en Da Nang un final inesperado. Nada de eso sucedió, frío, lluvia y viento. El pronóstico anunciaba cuatro días seguidos de precipitaciones y bajas temperaturas. No lo esperábamos, había que modificar el itinerario. Al llegar al hotel nos encontramos con una habitación que hedía a humedad atascada desde hacía meses. Pedimos el cambio a otro dormitorio, el olor era nauseabundo y visto que pasaríamos mucho tiempo encerrados no teníamos opción. Nos dieron otro cuarto, un poco más grande, también con olor a humedad pero que se resistía. El primer día lo destinamos a recorrer las famosas Montañas de Mármol, el segundo nos aventuramos en la medieval Hoi An y luego teníamos que decidir qué hacer con nuestro tiempo. Después de tomar el desayuno, observé que en el ropero colgaba un cartel con indicaciones para los huéspedes y también con posibles atracciones de los alrededores. Allí figuraba la ciudad de Hué como un destino insoslayable. El principal atractivo consistía en la visita a la Ciudad Púrpura del Emperador. Una sensación de vergüenza y ansiedad me recorrió el cuerpo. Nunca antes había siquiera oído hablar acerca de la existencia de un emperador en Vietnam, y tampoco tenía a aquella ciudad como un punto para visitar dentro de la guía que habíamos preparado para el viaje; quizás el mal tiempo nos había destinado a viajar hasta allí. Lo tomé como una señal y me propuse visitarlo.

Ante un primer intento fallido de comprar el billete de tren por internet, decidimos ir en persona hasta la estación

para sacar el pasaje. Convencidos de hacer todo el viaje por nuestra cuenta, nos aventuramos al transporte público. Esperamos el colectivo número dos en la avenida principal. En la recepción del hotel ya nos habían anunciado que el Gobierno no administraba el transporte por lo que era necesario negociar la tarifa. Nuestro conocimiento del vietnamita era nulo, el lenguaje de señas se imponía. Un hombre nos ayudó a subir mientras el vehículo continuaba en movimiento. Finalmente llegamos a la estación y luego de una pequeña cola, con tan solo pronunciar apenas el nombre del destino nos vendieron el pasaje para el otro día, era uno de ida y vuelta durante la misma jornada.

Llegamos una hora antes de la partida. Esperamos sentados en el hall central de la estación con el resto de los pasajeros, casi todos eran locales menos algunos turistas que igual que nosotros observaban con detenimiento todo lo que allí sucedía. Antes de que anunciaran el arribo, me dirigí al baño, había unas pantuflas de uso comunitario para ingresar, debía sacarme los zapatos. Miré para dentro, el piso estaba tan sucio que me pareció sin sentido deshacerme del calzado, por otro lado, las pantuflas deberían ser un nido de bichos. Lamentablemente, violé las reglas locales pero conservé la salud de mis pies. Subimos al vagón. Tomé el lado de la ventana y Nico durmió apuntando al pasillo mientras los vendedores de fruta de dragón pasaban de un lado al otro. El viaje duró unas tres horas. Al bajarnos del tren, una manada de dueños de taxis, caza turistas y vagabundos aguardaban por nosotros. Los atravesamos con nuestra vista hacia delante. Ya liberados de la multitud, nos refugiamos en el interior de la estación para poder mirar el mapa. Afuera la misma llovizna que nos dio la bienvenida a la región central del país todavía continuaba intermitente. Salimos con los pilotines que habíamos comprado desde nuestra llegada y emprendimos el recorrido. El camino

que mostraba el mapa no parecía complejo, debíamos atravesar todo el río Perfume por su margen derecha, luego cruzar un puente y al caminar unas cuadras ya estaríamos en nuestro tan ansiado destino. El río se mostraba apacible, solo unos pocos barcos lo surcaban. Luego de cruzar el puente, otra vez la ardua tarea de hacerse paso en las calles de Vietnam; una bataola de motocicletas corría de un lado al otro sin respetar ningún tipo de señal, se codeaban entre sí como abejas en un panal. Exitosamente sorteamos el enjambre de vehículos, caminamos unos metros y allí estaba, se veía a lo lejos una bandera con la estrella de la revolución, flameando sobre los muros de la antigua ciudad. El complejo consistía en un amplio territorio cercado por una gran muralla de piedras, alrededor de la cual se erguían diversas puertas de gran majestuosidad que permitían el acceso. Al ingresar por la puerta principal, el edificio mejor conservado, la sala del trono, se podía observar como un fondo de postal oriental. El color interior de la madera era colorado y en el centro, el trono imperial, ahora vacío, daba una idea del esplendor de aquellos tiempos. Ya en el jardín del palacio, diversas galerías relataban en imágenes la vida de los antiguos habitantes. Llamaban la atención las fotografías del pequeño emperador rodeado de vasallos. En muchas de ellas las autoridades coloniales francesas aparecían sonriendo, como quien permite que el perro rabioso pase por el lado si eso implica no correr riesgo de revolucionar el gallinero. El cielo aún permanecía gris, oscuro y amenazador. La Ciudad Púrpura o la Ciudad Prohibida del Emperador, se llamaba así por el hecho de que su entrada era prohibida para cualquier hombre, solo mujeres y los eunucos del monarca tenían autorizado su ingreso. A medida que nos perdíamos a lo largo del jardín, nos topábamos con diversos edificios que otrora servían como bibliotecas, oficinas o simplemente residencias imperiales. Quizás uno de los

sitios más encantadores resultó ser la residencia de la madre imperial, en donde se destacaba un estanque, teñido de verde musgo, repleto de carpas, en el cual se había instalado un café que parecía flotar sobre una estructura de madera. Por dentro se podía experimentar un auténtico café de Luwak bajo la luz de las arañas de cristal. Recorrimos todos los puntos de interés, imaginando cómo sería la vida durante el Imperio de la Dinastía Nguyễn, cómo pasarían los días a lo largo del año, los fríos inviernos y luego el fuego de agosto, a medida que el joven monarca veía llegar el final.

Se hacía de noche, la lluvia comenzaba a caer cada vez con más vehemencia. Decidimos tomarnos un taxi a la estación y allí esperar a que llegara el tren que nos llevaría de nuevo a Da Nang. El viaje de regreso resultó ser incómodo en demasía; para sorpresa de muchos extranjeros, las cucarachas se esparcían como harina sobre la mesa. Caminaban, trepaban y se aparecían sin vergüenza ni temor a ser aplastadas por nosotros. No pudimos acostumbrarnos a su presencia, simplemente no dormimos, atentos a que el escalofrío de sus pequeñas extremidades nos sacudiera en el medio del sueño. Por fin llegamos, eran las once de la noche, nos esperaba una velada corta, en pocas horas debíamos estar de nuevo en el aeropuerto, Hanoi nos esperaba.

Volver

Eugenia Skrt

La visita de un amigo de la infancia interrumpe mi semana. Hace cinco años no nos vemos. No habíamos sido nunca muy cercanos. Nunca fuimos mejores amigos ni nos juntábamos a tomar la leche. Pero sí habíamos transitado juntos todo el maravilloso camino de la escuela primaria y secundaria.

Durante los doce años que duró nuestro paso por el Instituto Modelo Bilingüe Michelangelo, escuela chica y cheta de la ciudad de Paraná, el Gordo y yo nos habíamos visto cinco días a la semana, nueve meses al año. El Gordo, le decíamos, no porque fuera gordo sino porque le gustaba mucho comer.

Esa constancia había convertido a nuestra división en algo parecido a un grupo. El Gordo era una suerte de centro que nos imantaba a todos. No le hacía falta más que poner siempre la casa para hacer los asados o comer unas pizzas. Nuestras juntadas solían ser así, tranquilas. Excepto por esa noche previa a nuestro último primer día de clases.

La tradición indicaba que esa noche los *sextos* de todas las escuelas de la ciudad debían reunirse en el Rosedal, punto

de encuentro fundamental en la vida social de todo joven paranaense. Allí estábamos nosotros, enojadísimos, porque la modista que estaba haciendo nuestros buzos de egresados no los había terminado a tiempo para lucirlos en ese gran desfile de cuerpos bronceados, polleritas cuadrillé con calcita abajo y muchísimos litros de Fernet y cigarrillos. Esa noche fue la precuela de Bariloche, pero con uniforme, humedad y treinta grados.

Con el Gordo estábamos compartiendo una jarra loca con dos pajitas, cuando a nuestra amiga Mariana se le ocurrió que era una excelente idea sacarse una foto tomando champagne de cabeza. Lo había visto en Facebook, dijo. Después de varios intentos de verticales fallidas y fotos movidas, todo terminó con Mariana tirada en el piso, vomitando sobre las rosas y con un tajo en la frente. Para esa altura los vecinos ya se habían quejado, y Mariana se fue arrastrada por una mujer policía.

La foto nunca llegó a Facebook, pero esa fue una de las historias que, tres trimestres después, recordamos en rondas de llantos y abrazos en nuestra graduación. Cuando la fiesta terminó, tirados en la arena y mirando el amanecer, el Gordo y yo coincidimos en que esa noche había sido el principio del fin.

Ese verano, él, como casi todos, se fue a estudiar a Rosario. Yo, queriéndome hacer la distinta a todos, me vine a Buenos Aires.

Me había avisado de la visita unos días atrás, pero por alguna razón mi memoria no lo retuvo. Esa mañana me despertó con un mensaje: ya estaba viajando. Pensé que no tenía tantas ganas pero que podría llegar a estar bien.

Fui al chino y compré varias cervezas. Volví a mi casa y me puse a limpiar. Saqué algunas milanesas del freezer. Recordé quién era el invitado y saqué algunas más. Me di cuenta de que tal vez tendría que haber ido a buscarlo. Era la primera vez que venía a Buenos Aires y solo le había dado algunas indicaciones vagas de cómo llegar en tren desde Retiro. Seguro se perdía, o peor, seguro le robaban. Seguro le robaban el celular y no iba a poder ver mis indicaciones y entonces se perdía.

Sonó el timbre.

Emprendí el largo camino hasta la puerta del edificio horizontal palermitano al que me mudé hace seis meses. Mi departamento está justo en la mitad de la manzana. “Está cheta la Euge”, me dijo mientras nos dábamos un abrazo. Después hizo un ruido con la garganta, el bendito ruido que había hecho todas las mañanas durante esos doce años. El pasillo, cual túnel del tiempo, me transportó directamente a la escuela secundaria. Pensé en cuán largo iba a ser ese fin de semana.

Después de preguntar cómo había estado el viaje y qué tal la familia ya no teníamos de qué hablar. Nuestra mayor comunicación durante esos años había sido una serie de llamadas equivocadas a mi número porque lo tenía agendado igual que al de su novia, tocaya mía.

—Euge, ¿almorzamos hoy?

—Gordo, no soy tu novia.

—Uy, boluda, flasheé otra vez.

—Mientras no me mandes fotos en bolas todo bien.

—Tranqui, los *sex tape* no son mi estilo.

Me atrincheré en la cocina y abrí una birra. Le pregunté si seguía con Euge. “No, por eso no te llamé más”.

Como buen entrerriano se comía todas las eses. Ahora tenía también un leve toque rosarino pero la tonada identitaria seguía ahí, intacta. Pensé en si él estaba fijándose en

lo mismo y, por las dudas, empecé a comerme algunas y también. Después se puso raro y dejé de hacerlo.

Las primeras milanesas rondaron el dato duro. Que qué tal la facu, que ahora soy profe de tenis, que la carrera mucho no me gusta pero ya falta poco. Que yo ahora soy profe de secundario, ah los pibitos se deben volver locos con una profe tan joven, que no, que ellos me vuelven loca a mí.

“Hace mucho que no venís a alguno de los asados”, me dijo. “No, es que no voy mucho para allá”. Después no sé si fue la birra o si fue porque encontramos un tema de conversación que nos quedaba igual de cómodo, pero todo empezó a fluir. Le pregunté cómo estaban los demás y, de repente, el chisme nos aflojó la lengua.

Mis pocas visitas anuales a la capital provincial no me habían dejado mucho material, pero mis investigaciones *stalkers* por redes sociales me habían dado el necesario para saber qué preguntar. Estaba sedienta de primicias. Él, en cambio, parecía que nunca se había ido. Era el Rial del Litoral. “Es que viste que *Rosario, siempre estuvo cerca*”, plagió.

Juana aumentó unos buenos kilos y sigue soltera desde que ese rugbier la dejó, pero ya casi es abogada. Mariana sigue igual pero se operó las tetas. “Va cada tanto a comprar ropa a Rosario, por eso nos vemos seguido. Pero tampoco tanto, porque viste que soy más amigo de Valen, enemiga eterna de Mari”. “Con las denuncias de violación que hicieron esas chicas, después del cumple de Bruno, el verano pasado, no pasó nada; los padres de los pibes eran todos jueces. Encima el viejo de uno parece que está vinculado a una red de trata. ¿Y sabes qué es lo peor? Que una de las propiedades que tienen se la alquilan a la Secretaría de la Mujer de la provincia”. “Eso y que las chicas tenían quince años”, pensé.

Son las dos de la tarde y a esta altura ya estoy en pedo. Afuera llueve y, mientras el Gordo se come la quinta

milanesa, me pregunto qué partes de mí conoce pero yo ya me olvidé. En lo que a mí respecta, sigo sin ganas de volver.

—Che, dejo las cosas acá pero capaz esta noche duerma en otro lado.

Después de almorzar me pidió que le mostrara la ciudad. Nos abrigamos y salimos a la calle. “No entiendo cómo podés vivir en Buenos Aires”, me dijo mientras hacíamos equilibrio en el subte. Un rato más tarde me dijo algo que significaba lo mismo que cuando nos encontramos con una manifestación en Plaza de Mayo.

El Gordo no paraba de sacar fotos y yo me divertía sacándole fotos a él sacando fotos. “La próxima, cuando venga con más tiempo, tenemos que hacer la visita guiada del Colón, ¿ya la hiciste vos?”. Mientras caminábamos me contaba de todos los viajes que había hecho en esos años. Me trataba de convencer de que fuera con él a Bolivia el próximo verano. Más tarde, cuando nos sentamos en un bar a merendar, quise compartir el momento con algún viejo grupo de Whatsapp, pero me di cuenta de que ya no pertenecía a ninguno. “¿No extrañas nada?”, me preguntó. “Sí”, le dije, “el río...”.

Esa noche no durmió en mi casa. El resto del fin de semana tampoco. Es que aparte de venir a ver a su vieja amiga del secundario, el Gordo había venido a visitar a una chica.

—Era de la escuela también, dos años menos que nosotros, ¿no te acordás? La semana pasada me empezó a contestar algunas historias de Instagram y bueno, ya que estoy acá...

Nuestra tarde terminó con saltos y entierros entre globos en una instalación del Centro Cultural Kirchner. Cuando

nos volvimos a encontrar en Retiro para despedirnos, nos prometimos que no íbamos a dejar pasar otros cinco años hasta volver a vernos.

Hasta ahora no he vuelto a ir a un asado ni estoy planeando ningún viaje a Bolivia, pero cada tanto el Gordo me llama. “Sí, boluda, perdón, me confundí. Es que volví con Euge”.

Siete días y un recuerdo (crónica íntima de viaje)

Laura Daniela Rodríguez Pineda

Primer día: “Levantarse más temprano para llegar siempre tarde a todas partes”. Individuo Suachuno hablando por celular. Portal del Sur Transmilenio en Bogotá.

Dos horas y dos colectivos le tomó a Alba el poder llegar a tiempo al aeropuerto internacional El Dorado en Bogotá, para abordar su vuelo AV87 con destino a la ciudad de Buenos Aires. Seis horas de vuelo ininterrumpidas que recorren nueve mil kilómetros de distancia hacia el sur, lo que le llevó ver dos películas abordo, el capítulo de una serie y treinta minutos de una siesta, que arriba de las nubes nunca es reparadora. Seis de la mañana hora de Buenos Aires, se ha encendido la señal de “ajuste su cinturón” y el avión comienza su descenso. Alba piensa en lo poco que tardó, y en la enorme distancia que ha recorrido. Nunca había salido de su país, lleva sesenta y un años viviendo en un municipio aledaño a la ciudad de Bogotá en Colombia, que ha heredado su nombre, Suacha, del idioma de la tribu indígena muisca. Antiguos habitantes de los altiplanos de Bogotá y orfebres consumados. “Suacha” significa: “sua”, sol y “cha”, varón. El municipio del dios varón sol.

“¿Agua, café, té?”, le pregunta la azafata. “Café, por favor”. Tomando una taza de café de sabor y aroma familiares, recuerda que hace un par de horas compartió otra con su esposo en una mañana helada y llena de devenires. Meditando sobre su realidad y mirando por la ventanilla del asiento 11A, contempla el amanecer sobre la pampa y el río. “Esta es la pampa de Buenos Aires. Tanto verde llano. ¿Cómo serán las vidas de los bonaerenses sin montañas que ver? No me imagino un día sin ver Los Andes. Bogotá está rodeada de montañas, allí no podemos perdernos, los cerros orientales siempre dibujan caminos de regreso. Aunque, podría acostumbrarme a esto”, piensa mientras pasa un sorbo de café. Recuerda a su hija, la menor de sus tres hijos, a quien ha ido a visitar, piensa en los años que lleva estudiando en Buenos Aires.

Su hija ha llegado a buscarla media hora más tarde de lo acordado, y Alba ha estado esperando junto a la puerta de arribos internacionales. Durante ese lapso vio pasar frente a sí un desfile de diversas identidades y nacionalidades que le pareció, aunque fútil, atrapar una impresión del mundo entero: coreanos, brasileros, franceses, chilenos, italianos, senegaleses. En fin, fisonomías y tonos que avanzaban separadamente con sus valijas, hasta verlos desaparecer entre los carritos del aeropuerto, y los carteles con el nombre de un “X” sostenido por algún chofer; gestos de expectativa y esperanza. Tanto para conocer, tanto para hablar, tanto para recuperar, pero solo las vacaciones de Semana Santa para hacerlo. En siete días quiere impregnarse de la vida de su hija, caminar en su rutina, y con un nudo en la garganta, compartirle un secreto.

Tercer día: “Mejor vayan ustedes a la iglesia, más aprendo yo sobre Dios bajo la sombra de este árbol”. Hombre anciano a sus vecinos en un día de verano, La Recoleta, Buenos Aires.

Alba se ha llenado de la vitalidad y del color de una ciudad que no duerme. De lo que ha visto hasta el momento le han sorprendido los árboles gigantes que expulsan sus raíces por encima de la tierra. Principalmente el que se encuentra frente a la Basílica de Nuestra Señora del Pilar en La Recoleta. Dicen los guías del lugar que es el más viejo de Buenos Aires y que ha sido plantado en el siglo XVIII. Alba se detiene al lado de una de las muchas ramas y se siente diminuta. Nunca antes ha visto semejante poder investido en un árbol. Lo recorre de lado a lado, y siente que ha avanzado la distancia de una calle de su barrio. Ve la gente pasar indiferente y nota que nadie da noticia del árbol ¿Cuándo comenzó la gente a olvidarse de sus raíces? Viene a su memoria la imagen de la cascada natural que está a treinta minutos en auto de su casa, llamada El Salto del Tequendama, allí desemboca en un abismo de ciento ochenta metros de profundidad, el río Bogotá después de haber recorrido treinta kilómetros de la ciudad. El golpe del agua al chocar contra las rocas genera un tipo de neblina que oculta el final del abismo. Histórico lugar elegido por los suicidas que buscan una muerte sublime. Quizás porque sin poder divisar el fondo del río, imaginan que caen en un eterno cielo. La sensación de comentarle a su hija lo que tanto la oprime se hace tangible; el árbol, la cascada, desencadenan la necesidad de comunicar lo ocurrido hace unos años: treinta y ocho pastillas derramadas sobre el individual de la mesa del comedor junto a las manos temblorosas de su esposo. El recuerdo se hace patente y la angustia se anida en el pensamiento de Alba: “mi esposo se quiere suicidar”.

Cuarto día: “Tanta fila siempre para la misma foto y nadie sabe quién es Libertad”. Anciana dice a otra, en una tarde en San Telmo, Buenos Aires.

Alba ya ha comido facturas, probado el mate y la pizza de mozzarella. Ha visitado San Telmo y se ha tomado la foto en la banca de Mafalda, Susanita y Manolito. Visitó las galerías, llenas de valiosos ornamentos plateados y avejentados. Entró en un mercado donde la fruta se combina con la feria americana, los discos en vinilo, y las empanadas de humita.

Una microcasa le ha parecido la habitación de su hija en una pensión. Un cuarto de diez metros cuadrados, de techos altos con entre-piso. Juntas se han arreglado mutuamente, una cepilla el cabello de la otra, hablan del color de los esmaltes, se ponen de acuerdo sobre la próxima visita. “Mi esposo se quiso suicidar”, el pensamiento comienza a perseguirla. La escena de un funeral a distancia le parece demasiado cruel para su pequeña. Mientras el color azul eléctrico se desliza por la superficie de la uña de su hija, simplemente dice como pidiendo auxilio: “tu papá se quiso suicidar”. Un silencio. Se sienten extrañas, ajenas, tanto tiempo y la distancia no solo se da entre países. Su hija contesta: “Ese pensamiento le ha rondado la cabeza a papá desde hace ya unos años, pero no es capaz. Tiende a fantasear en su paranoia con la muerte, se imagina que en cualquier momento podemos morir, y es cierto: ¡para morir no hay sino que estar vivo! No controla sus pensamientos y se deja llevar hasta tal punto en su imaginación, que incluso puede llorar, angustiarse. Pero solo son fantasías. Aunque creo que debería visitar al psiquiatra”.

Esa noche Alba tuvo un sueño, y como todos los sueños, cuando despertó se le fue olvidando. La tarde entera estuvo con la sensación de que algo no estaba bien, revisó su valija, su bolso, y los mensajes de su celular. Parecía estar todo en su sitio. No había novedad, solo una cierta sensación extraña

de nostalgia, de querer hacer algo, de necesitar hacer algo. Se sentó en la cama de su hija, prendió la televisión, y no encontró más que noticias sobre personas que al parecer eran famosas, notó que se escarbaba en lo más íntimo de sus vidas. Pasa el canal y encuentra la noticia de una joven desaparecida de dieciséis años que hace tres meses vienen buscando, la última vez se le vio con su pareja, un chico de veinte años que no terminó la secundaria, con antecedentes y que está prófugo. La presentadora aborda a la madre de la joven desaparecida, y le pregunta: “¿Cómo se siente? ¿Qué le diría a su hija en este momento, por si la está viendo?”. El chico prófugo. La joven sigue sin aparecer. Pero nadie sabe nada. Pasa el canal, y ve mujeres semidesnudas bailando frente a una cámara. Pasa el canal y una versión de la película *Retroceder nunca, rendirse jamás IX*. Apaga el televisor.

Su hija regresa a la habitación con un plato de fruta picada. Alba entiende que la sensación de nostalgia se debe a lo mucho que le hace falta su hija, y que lo que necesitan es reencontrarse en un abrazo.

Quinto día: “¡Y bueno! Viaja en subte, es más rápido. Chau... Chau”. Hombre saludando a otro, entrando a empujones en el subte línea A. Buenos Aires, Capital.

Aunque la ciudad de la furia se sienta distante y variopinta, y para Alba no hayan existido más de siete días, que en realidad para conocer no fueron sino cuatro, han sido suficientes al encontrarse con la movilidad de Buenos Aires. Más aún, para alguien que viene de un barrio con un pasado extirpado, como Suacha, y una ciudad como Bogotá en la que no hay ni subte, ni tren, ni metro. Solo un transporte articulado: Transmilenio, para movilizar en un tráfico de horas y horas a ocho millones de habitantes. Alba viaja en subte, hacia la estación de Trenes de Retiro: “Tu papá piensa que subirse a un avión es así, como en el subte, en el que ves

lo de afuera pasando tan rápido, le da miedo subirse a un avión, se pierde de ver la pampa desde arriba y de llegar en treinta minutos a cualquier punto”, le dice a su hija. Las caras enojadas del subte parecerían opinar lo contrario. Alba se dirige hacia la estación de trenes de Retiro para tomar un tren hacia Tigre. Allí dar un paseo en el delta. Subte, tren y barco en un solo día. Una combinación que en una ciudad como Bogotá jamás será posible.

Con la vista hacia el río y en la proa de un catamarán, Alba examina las casas que bordean la orilla del delta, ve parejas cerca al muelle tomando el mate, y en el techo del muelle una leyenda pintada: “cuando una mujer da un paso, todas avanzamos”. Observa los isleños pasar con sus botes llenos de bolsas con alimentos, bidones de agua, de aquí para allá. Un parque de diversiones junto al río, y a lo lejos una autopista de barcos y lanchas de todos los tamaños, esperando por avanzar, le indican que ha llegado al final del recorrido.

Séptimo día: “El clima de Bogotá es un eterno otoño”. Extranjero en el Aeropuerto Internacional el Dorado, Bogotá.

Alba va en un Uber por la autopista sur en Bogotá de regreso a su casa, con la sensación de haber cumplido un sueño. A su lado está su esposo en un día de lluvia y calor; en sus manos, un alfajor que le ha enviado su hija envuelto en un papel brillante. Alba mira por la ventana la vía lenta y con tráfico, faltan aún un par de horas de camino. Puede esperar ahora todo el tiempo que sea necesario, la sensación de tranquilidad le ha vuelto a su cuerpo. “La vida es tan corta, y las distancias son tan largas”, piensa. Mira a su esposo. Mañana se va a levantar temprano para agendar un turno con el psiquiatra.

Escritores invitados

Microficción

En las siguientes páginas, se reproducen microrrelatos inéditos de notables escritores que cultivan este género: Ana María Shua, Eduardo Bertj, Luisa Valenzuela y Raúl Brasca.

Ana María Shua

Termópilas

En el paso de las Termópilas, trescientos espartanos, seiscientos tespios y cuatrocientos tebanos bloquean el paso del ejército persa. Hay pocas bajas entre los griegos y muchísimas entre los soldados de Jerjes. Gracias a su posición estratégica y su conocimiento del terreno, Leónidas y sus hombres podrían llegar a vencer en la batalla a pesar de su inmensa inferioridad numérica.

Nuestro pasado está en peligro, es necesario intervenir. Tendrás que viajar miles de años hacia el pasado. Te llamarás Efiltes. Serás un traidor. Les mostrarás a los persas el camino oculto por el que pueden acceder a la retaguardia de los defensores. Sabiéndose condenados, Leónidas y sus trescientos lucharán gloriosamente hasta el final, protegiendo la retirada del ejército griego. Para la historia de la humanidad, los éxitos son menos importantes que las muertes heroicas. Te llamarás Efiltes, te llamarás Judas.

Balada de Snorri Gunnarson

Snorri Gunnarson ha caído en la batalla pero no está muerto. Snorri Gunnarson tiene un esguince de tobillo. Snorri Gunnarson ha decidido no levantarse.

Montadas en lobos gigantes llegan las valquirias. Vienen a buscar a los guerreros que han muerto heroicamente en la lucha, para conducirlos al Salón de Banquetes del Valhalla. Allí permanecerán hasta el fin de los tiempos, hasta el momento de pelear a favor de Odín en la batalla final. Las valquirias son siete, son diosas, son bellas, despenan con el beso de la muerte a los guerreros que agonizan.

La jefa de las valquirias avanza hacia Snorri Gunnarson con wagneriana majestad. Snorri Gunnarson la ve acercarse, aterrado.

A Snorri Gunnarson el premio no le interesa. Snorri Gunnarson imagina el Salón de Banquetes del Valhalla, imagina el malestar que provoca la borrachera de hidromiel, el olor a grasa de jabalí y a sudor alcohólico, las bromas brutales, las mentirosas jactancias de los héroes, siempre las mismas hasta el fin de los tiempos. Snorri Gunnarson no desea estar en el Salón de Banquetes del Valhalla. Snorri Gunnarson tiene mujer y tiene hijos. No es un guerrero heroico. Snorri Gunnarson quiere volver a su casa, a disfrutar de su breve tiempo humano.

En lugar de besarlo, la valquiria lo escupe con desprecio infinito. Snorri Gunnarson respira aliviado, respira feliz, respira. Y el aire que aspira y vuelve a exhalar con sus pulmones temblorosos le produce el placer más grande que sentirá en todo el resto de su larga, larga vida.

La pureza del idioma

Se cuenta en los Mabinogion —historias galesas medievales— que los jefes Kynan y Adeon, al frente del ejército que había tomado Roma, se pusieron en marcha y sometieron países, castillos, fortalezas y ciudades fortificadas. Mataban a los hombres pero dejaban vivir a las mujeres. A muchas se las llevaban con ellos. Cuando se instalaron en Bretaña decidieron cortarles la lengua a sus esposas extranjeras para evitar que corrompieran el idioma galés. Criados por madres mudas, sus hijos hablaron un galés torpe, de vocabulario escaso y pronunciación confusa, que completaban con gestos, con signos, y con extraños sonidos guturales. Esta información no figura en los Mabinogion.

Baby boom

En términos generales, en los períodos de post-guerra, el número promedio de nacimientos en el mundo se incrementó en un 22% en países desarrollados y cerca de un 40% en países en vías de desarrollo. Después de cada una de las grandes guerras, como si la humanidad quisiera desquitarse de tanta muerte y asegurar su presencia en este mundo, se contabilizó un aumento de la natalidad todavía más feroz. De hecho, a la Segunda Guerra le siguió el famoso *baby boom*. Sin embargo, no debe confundirse la explosión de la natalidad con el aumento de la población. Solo después de la Tercera Guerra la población creció en un porcentaje jamás antes alcanzado, cuando cada una de las tres mujeres sobrevivientes llegó a dar a luz un promedio de dieciséis hijos.

Leyenda de la Primera Guerra

Se dice que el Señor de las Armas les dio a elegir a los humanos entre diversos gases mefíticos, capaces de transformar a los enemigos en amigos, en pájaros o en cadáveres. Se dice que los hombres eligieron la opción más sencilla y la más irreversible.

Música militar

La música en la batalla tuvo siempre dos funciones esenciales: alentar a las fuerzas propias y desalentar o atemorizar a las ajenas. Tambores de mil ejércitos impulsaron con su redoble a los soldados de mil naciones. Los antiguos egipcios usaron trompetas para lanzarse a la lucha. Las mujeres bereberes aterraban al enemigo con alaridos monótonos y agudísimos. Los heroicos gaiteros escoceses, siempre en la línea de fuego, iban adelante de sus tropas para recordarles su origen y su patria. Pero nunca hubo una música militar tan eficaz y destructiva como la de esa flota griega que avanzaba precedida por un coro de sirenas.

Eduardo Berti

Lámpara mágica

La primera lámpara mágica, siglos antes de las Mil y una noches, desconcertó mucho a su primer dueño. ¿Cómo usarla? ¿Cómo despertar al genio? ¿Cuántos deseos era posible pedir? El vendedor del bazar no tenía la menor idea. “Es un objeto novedoso”, explicó; “parece que brota humo y que luego se oye una voz... pero no sé mucho más”. El primer dueño de la primera lámpara mágica, después de desembolsar por ella cien monedas de oro, pasó larguísima días tratando de que funcionara. Como es lógico (como es lógico en los cuentos), encontró la solución de casualidad, cuando menos lo esperaba, limpiándola, frotándola para quitarle los dedos y otras marcas estampadas al cabo de mil y un intentos y de mil y un desengaños. El genio apareció, entonces, algo nervioso, porque también para él era la primera vez. El primer dueño de la lámpara y el genio de la lámpara se miraron, un buen rato, sin saber muy bien qué hacer. La literatura no había inventado aún eso de “¿qué desea usted, mi amo?”, ni eso de “soy el genio y he de concederte tres

deseos”. Peor aún, el mismo genio ignoraba si los deseos que al parecer él podía hacer realidad tenían alguna clase de límite o si, en cambio, todo estaba permitido. Cuesta decir quién tuvo la idea: si el primer dueño de la lámpara, si el genio, si los dos en simultáneo. El caso es que el primer deseo (el tanpreciado manual de instrucciones) fue también la solución que hizo posibles más deseos en el futuro.

Problema

A Alan Brownjohn

En un ejército de 42.196 hombres, el 18% han sido abatidos en guerra contra el enemigo, el 19% han sido heridos y el 3% han sido luego fusilados contra una muralla rugosa, donde alguien pintó para la ocasión y muy apresuradamente la bandera contrincante. Calcule cuántos hombres han muerto y cuántos hombres siguen vivos. Diga en qué exacto porcentaje es lícito considerarlos “vivos”. Calcule luego, descartando a los heridos, cuántos hombres quedan para combatir. Calcule después cuántos hombres se hallan realmente dispuestos a combatir si a la última cifra resultante se le resta el 37% de hombres indispuestos psicológicamente, el 16% de desertores y el 6% de ex combatientes suicidas. Calcule qué porcentaje representan los hombres que seguirán peleando si se los compara con los 68.240 soldados enemigos. Diga por último qué porcentaje de sus mejores veinte amigos y de sus más queridos veinte familiares está dispuesto a incorporarse a las tropas de su país. Si el porcentaje es inferior al 27%, incorpórese usted, olvídense de los cálculos y deje el problema en nuestras expertas manos.

Dudas

Ser un hombre invisible es cosa peligrosa, pero a veces tengo dudas no del peligro, sino de mi invisibilidad, sobre todo cuando entre quienes me empujan o me atropellan, creo detectar una cruel sonrisa de satisfacción.

El lector

A Stephen Dixon

Muere el último lector en el mundo y con él desaparecen, apenas minutos después, todos los libros del mundo, todas las palabras escritas, es como si la tinta se evaporase, como si las páginas se pusieran de pronto en blanco. Pero no, muere el último lector y no le ocurre nada a ningún libro, no le ocurre nada a nadie, porque nadie se entera de ello, es algo sin interés y, además, ¿quién podría enterarse de algo, si ya nadie lee las noticias ni nada? Pero no, muere el último lector y un niño, un niño pequeño, encuentra años después su biblioteca, la última biblioteca que queda en el mundo, la encuentra y consagra su vida a desentrañar esos signos, salvo que no hay nadie capaz de decirle si está leyendo realmente. Pero no, el lector, el último lector no ha muerto aún, por el momento agoniza y su familia no comprende que con él ha de morir algo más vasto, algo más importante que un ser querido. Pero no, el último lector hace rato que murió, se murió mientras leía y se murió sin saber el final de esa novela que tanto le interesaba. Pero no, al morir vio que alguien lo esperaba en el más allá, alguien esperaba al último lector en un lugar que no era el paraíso,

que tampoco era el infierno, era más bien un lugar parecido a una biblioteca, lo esperaba con un libro, con el libro, y así, el último lector conoció el último final.

Luisa Valenzuela

Juegos de palabras

—Vení, te invito a jugar.

—Estás loca, Lúdica. Yo no me dedico a esas pavadas infantiles, soy una palabra seria, solemne.

—¿Por qué? ¿Acaso quién sos?

—Soy Duelo.

—Rimás con Vuelo y con Consuelo, podés juntarte con ellas.

—Nada de eso, yo duelo.

—¿Y a quién le dolés?

—A cualquiera que toco.

—Ah, bueno, si es así, juguemos a la mancha venenosa.

II

—Vengan, chicas, juguemos a las escondidas. Vamos Verdad, Justicia, Paz, juguemos.

—Sí, dale, Santa. Somos buenísimas para escondernos. Pero a esa no la invités.

- ¿A quién?
—A ésa.
—Cuál esa, no veo a nadie.
—A ella, a Invisible. ¡Siempre gana!

III

- A mi juego me llamaron. Acá estoy para acompañarlas.
—¿Acompañarnos a qué, Epifanía, y quién te convocó?
—A jugar... Lúdica me convocó, está invitando a todas las palabras sueltas.
—Ni la escuches a Lúdica, se mete en todo. No me deja ser yo.
—No digas sonseras, Lúgubre, ustedes dos son retoños de una misma raíz. Cada cual con su estilo, eso sí.

Raúl Brasca

El original y su copia

Después del amor, mientras fumamos en la cama, vacilo otra vez entre creerme el original y admitir que soy la exacta copia que ella asegura amar también. Se lo pregunto. Como si la respuesta fuera evidente, dice: ¡Nosotros fumamos! Me confundo: ¿Nosotros? ¿Ella y yo, el original, ahora? ¿Ambos anteriormente? ¿Ella y yo, la copia, en este preciso instante? ¿O en algún momento del pasado? Todo cabe en su respuesta. La miro con desconfianza y me sobresalta otra posibilidad: ¿Será destreza propia de las copias ocultar su impostura en las ambiguas fisuras del lenguaje?

Con el mayor respeto

El informante le dijo al juez: “Su Señoría, el acusado dejó precipitadamente el tribunal, fue a su casa a buscar a su mujer y huyó”. El juez pensó que el delito no justificaba tan drástica actitud, pero cuando volvió a casa y leyó la carta que le

había dejado su esposa, entendió la necesidad de recuperar el “vuestro” en la respetuosa segunda persona del singular.

Insubordinación

El gusano del Capitán le ordenó al soldado: ¡Cuerpo a tierra! El soldado siguió de pie y el gusano, furioso, protestó ante el Capitán.

¿Cómo?

—¿Cómo como? Como con la nariz.

—¿Cómo con la nariz?

—Sí, con la nariz.

—¿Cómo?

—Como come el elefante. ¿Usted no come con las manos, acaso?

—Yo no como.

—¿Cómo?

Tiempos difíciles (1976-1983)

Sintió la tibieza del sol en la piel, frío en los huesos y un dolor insistente que le provocaba miedo. O, mejor, un miedo insistente que le provocaba dolor. Siguió esperando.

Realidad en fuga

Qué extraña sensación: escuchar a tus hijos discutir con pasión sobre la historia nacional que leyeron y que tú has

vivido. Asombrarte de que los hechos, con el desapego con que los cuentan, te parezcan verdades diferentes de tus dolorosos recuerdos, y preguntarte: de estas dos mutilaciones de la historia, ¿cuál vale más?

El cuerpo del delito

Hay que ser Dios para cometer incontables homicidios, llevarse las almas al más allá y dejar impunemente los cadáveres aquí a la vista de todos. Los que no lo somos, nos cuidamos de hacer desaparecer el cuerpo del delito y para eso, un buen método es ocultarlo en otro mundo. El homicida que concibió Gómez de la Serna, por ejemplo, arrojaba los cadáveres al espejo, al trasmundo, allí donde nadie iría a buscarlos. Más admirable, casi divino, es el ardid que usó el asesino del filósofo Chuang Tzu: robó su espíritu y lo encerró en el cuerpo de una mariposa que, de inmediato, creyó estar soñando ser el filósofo. Poco después aplastó con su mano al lepidóptero con lo que el leve espíritu de Chuang Tzu quedó libre y, creyéndose mariposa, voló lejos. El cuerpo exánime del filósofo murió entonces resignado. Aunque, antes de morir, Chuang Tzu expresara y dejara constancia de sus dudas de identidad en un célebre dilema, el asesino se valió de su cadáver, que indicaba una muerte apacible, y del de la mariposa, que señalaba que había sido aplastada, para declarar resuelto el dilema y proclamarse inocente.

Mujer que ama

Él citó a Canetti, dijo: “la felicidad, ese despreciable objetivo vital de los analfabetos”. Ella se encogió de hombros, lo amaba, admiraba su desapego de todas las formas de

consuelo, su obstinación en dismantelar las trampas, su afán por ser en la verdad absoluta. Pero pensaba que la felicidad bien valía el analfabetismo.

Reseñas

***Maestros de la escritura*, Liliana Villanueva. Ediciones Godot, 2018**

Por Cecilia Ursi

En *Maestros de la escritura*, Liliana Villanueva se propone recuperar y ordenar la experiencia de los talleres de escritura, iniciada a mediados de los años setenta en el Río de la Plata, a través de un corte transversal sobre los géneros y las figuras que articularon, y articulan, esa forma de producción. Abelardo Castillo, Liliana Heker, Hebe Uhart, María Esther Gilio, Mario Levrero, Alberto Laiseca, Alicia Steimberg y Leila Guerriero conforman el mosaico final de esta tarea de reconstrucción que incluye, también, las charlas y entrevistas con alumnos y alumnas que formaron parte de esos talleres, así como la propia experiencia de la autora revisando su paso por esas instancias de formación. A través de esa estructura, el texto de Villanueva organiza sus intereses bajo tres ejes reconocibles: la pregunta sobre el origen y el desarrollo de los talleres de escritura en el Río

de la Plata, la reflexión sobre los límites entre la realidad y la ficción y la indagación en el dispositivo de enseñanza de la escritura. Solo el primero de estos interrogantes acierta con una doble respuesta inscrita en un orden histórico cuyas fuentes son identificables: por un lado, los talleres surgen como resultado de la violencia política en la región y de la transición forzada de las reuniones literarias en cafés hacia su realización a puertas cerradas. Por otro lado, y como fenómeno simultáneo, sobresale la razón mercantil para explicar la existencia de los talleres de escritura dentro del complejo engranaje de la profesionalización del escritor, como un recurso más para aquel que intenta vivir de su oficio.

Los capítulos se suceden divididos por la voz de cada uno de los autores reunidos en el libro y, en ese devenir, el desarrollo de los otros temas propuestos al comienzo del texto se parece más a un ejercicio de indagación sobre una aporía imperecedera de orden atemporal: con qué materiales se hace ficción y no-ficción (periodismo narrativo en este caso); qué es un valor y qué no lo es en la producción literaria. Todos los autores entrevistados coinciden en algo: el taller no hace al escritor. La metodología existe, pero su sentido permanece siempre abierto y revisado. ¿Qué hay entonces detrás de la tríada: nivel de lenguaje, nivel de la estructura, nivel de sentido? Esta es una pregunta válida para el lector de este libro. Las respuestas admiten el tránsito por más interrogantes y colocan la instancia pedagógica del taller de escritura dentro de la paradoja comunicativa y la alquimia creativa: cómo estar con otros; cuál es el límite de la generosidad y la impiedad de una devolución realizada en el marco de un taller; cómo se organiza el fenómeno de la escucha, cuál es la dosis de convulsión e intuición justa para tramitar la experiencia de una lectura compartida; cómo se interactúa con la paciencia y la

atención; cómo se introduce el arte de la corrección en la escritura.

“La pasión pura no sirve para escribir”, arriesga Abelardo Castillo, o parafraseando a este escritor nuevamente: se hace ficción con lo queda de la pasión una vez extinta. “El verdadero acto creador es la búsqueda”, afirma Liliana Heker. En esta dirección, *Maestros de la escritura* capitaliza el sentido provisorio de esas proposiciones y las incluye dentro de un decálogo, o máximas para la escritura, que cierra cada capítulo, al mismo tiempo que mantiene a la escritura dialogando con su dimensión ontológica, a través de eso que Hebe Uhart llama “la intervención misteriosa” del proceso de escritura, o lo que en palabras de Mario Levrero son los procedimientos secretos y ocultos del acto creativo. Pero también en ese trayecto transhistórico y abstracto de la enseñanza literaria existe un “lado b” aprehensible, una pieza insustituible de esa dialéctica creativa: el arte del detalle como práctica de la diferencia. Otra vez Hebe Uhart: “Coordinar un taller es como ir caminando con un grupo de borrachos: cada uno se va para cualquier lado”. En esa metáfora “parroquiana” hay una clave más de lectura: la artesanía de la escritura hecha a imagen y semejanza de la persona humana y su singularidad intransferible. *Maestros de la escritura* es la sinfonía lúcida y vertiginosa de un aprendizaje para la creación.

***El trópico de Hegel*, Cristian Mitelman. Final Abierto, 2018**

Por Danny Pinto-Guerra

Una voz histórica nos relata, nos cuestiona, nos ilumina, nos oscurece. *El trópico de Hegel*, de Cristian Mitelman, hila un entramado de situaciones y temas que sólo podían ser

abordados tras un exhaustivo estudio del pensamiento de uno de los más destacados filósofos del idealismo alemán del siglo XIX: Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

El narrador-personaje se mueve por diversas zonas discursivas, pues asistimos junto con él al hecho histórico, a lo fáctico, como su amistad con el poeta y filósofo alemán Friedrich Hölderlin, al curso de la Revolución Francesa y *La Terreur* (“El Terror”) que devino luego que la Primera República Francesa fuera establecida, para luego entrar en la subjetividad del pensamiento y, posteriormente, al diálogo, a ese intercambio que se hace con el mundo que nos rodea y está en constante dinamismo. La novela manifiesta, así como una *matrioshka*, una diversidad de subrelatos, otras voces que se van gestando desde la historia que los personajes se cuentan a sí mismos y a los demás hasta cuestiones más acuciantes que en Europa acontecían. Ahí la literatura epistolar, el diario y la crónica bordean los márgenes de la trama y se insertan para dar cuenta de un contexto que va más allá de lo que el personaje Hegel va viviendo.

No en vano, la novela fue la ganadora por unanimidad del Primer Concurso Internacional de novela Final Abierto 2017, cuyo jurado estuvo integrado por profesores, periodistas y escritores de México, Ecuador, Bolivia, Cuba y Argentina. En palabras de uno de sus jurados, la novela no se condiciona en su construcción del mundo ficcional, más allá de que permanece en la lógica hegeliana; presenta una sintaxis en su composición o totalidad ejemplificada en la tríada de tesis, antítesis y síntesis, a modo de estructura que divide la historia en la que la novela se desarrolla. De la misma manera, el cuerpo central de la novela está acompañado de notas al pie que ilustran como una especie de hipertexto el modo en que un Hegel vincula situaciones y abstracciones desde la cotidianidad hasta manifestaciones históricas en su concepto de trascendencia o sublimación. En este

sentido, *El trópico de Hegel* recorre varios de los temas desarrollados por el Hegel histórico, tejiendo una especie de marco teórico que acompaña cada idea desde las situaciones narradas; conceptos como los de justicia, el hombre y su origen/devenir animal, lo maquinal en la gestación de ideas, vida y muerte, entre otros.

La novela, como un cuerpo que se desarrolla a medida que se avanza en la lectura, va tomando formas en un sub-nivel que se acercan al tratado filosófico, como una dialéctica entre sujeto y objeto, entre amo y vasallo. Provista de diálogos que se mueven en torno a ideas absolutas sobre el cuerpo, la novela se abre camino entre espacios narrativos o “fisuras” por los que respira la historia en su totalidad y el lector deja colar su imaginación. A través de ese cuerpo, otro punto de inflexión va tejiéndose en varias de esas conversaciones, e incluso reflexiones de ese Hegel personaje cuyo trópico no sólo se da en su viaje de vuelta, sino también en su pensamiento.

***Bouquet Garní - Spam*, Griselda García. La carta de Oliver, 2017**

Por Betania Vidal

Bouquet Garní - Spam es un poemario que pertenece a la escritora y editora Griselda García, editado por La Carta de Oliver en 2017. Como lo indica su título, se divide en dos secciones principales. En la primera, los poemas incluidos constituyen lo que la autora denomina “reescrituras de conocidos poemas de la literatura universal”. Algunos de los nombres implicados son los de Cesare Pavese, T. S. Eliot, Emily Dickinson, Sylvia Plath, Fernando Pessoa y Alejandra Pizarnik.

En las reescrituras de Griselda García brotan numerosos recursos que señalan el vínculo que los une con sus referencias y, a la vez, dan lugar a textos nuevos. En una de ellas, “La tierra fértil”, que toma la primera parte de *The Waste Land* —“The Burial of the Dead”—, destaca el juego con los opuestos, la transformación de los nombres y el vínculo con el presente de escritura, así como la relación con el espacio de Buenos Aires. Ya desde el título podemos ver la intención de oposición que, en muchos casos, tiende a volver positivos los términos de los poemas conocidos y, en general, opera sobre su forma y da origen a una nueva significación.

En el caso de “Ahora sí”, en tanto opuesto de “Ya no” de Idea Vilariño, las oposiciones no convierten al texto en el poema del encuentro amoroso, sino que se sostiene el concepto de desamor desde un punto de vista diferente. Otro elemento destacable de la sección, presente en poemas como “Soy lo que soy” y “Noche en un café literario”, es el de la centralidad que la reescritura le otorga a la figura del poeta y de la poesía.

Con respecto a la segunda parte, la autora nos cuenta que los poemas “nacieron de mensajes tomados de la bandeja *spam* del correo electrónico”. Los textos incluidos en esta sección conforman fragmentos que presentan, mediante el extrañamiento, el contenido de los mensajes no deseados, tan habituales en la vida cotidiana de nuestro siglo. De este modo, la autora juega con la posibilidad poética del desecho y con un cruce de formas textuales que se plasman en el poemario.

En su totalidad, la propuesta de *Bouquet Garní - Spam* pone de manifiesto un proceso creativo que tiene como punto de partida un material preexistente que, a través de distintos recursos, es manipulado y transformado para conformar un objeto novedoso y diferente.

Es un mecanismo interesante aunque, en la primera parte, por momentos se vuelve difícil pensar los poemas independientemente de sus referencias “famosas”, o a veces se desconectan totalmente, por lo que se desdibuja el ejercicio. En las dos partes hay operaciones potentes que podrían haber derivado en poemas más propios.

Ahí vienen, Ricardo Bartís (coordinador). Teatro Cervantes, 2018

Por Omar Farina

En el espacio de investigación aplicada a la creación escénica del Teatro Nacional Argentino —Teatro Cervantes—, Ricardo Bartís a la cabeza y sus treinta y tres artistas nos narran en este libro sus experiencias.

En el “Goce de diluirse”, Bartís cuenta que no se trata de clases, todos estaban rentados y el compromiso era aún mayor. La gente debía ir a verlos, a ver qué hacen. El primer escollo fue lo *arquitectónico-expresivo*. El espacio narra dramáticamente para generar lenguaje, los lugares deben estar poetizados, no hay roles estancos. El flujo y el corte, el punto de vista, el ser mirado, la forma del movimiento, buscan la emergencia de lo personal-poético para llegar a un realismo estallado. Pero si no hay público no hay teatro. Este rige el flujo de la actuación y para él había una sola aspiración: la idea inmortal de actuar.

En “Esto no es una obra”, Goldber, Seckel y Stellato nos cuentan el juego de los nichos. La estructura circular llevaba siempre a recomenzar, se mezclaban entre ellos, se robaban escenas, había que captar al público que deambulaba, había que retenerlos, cazarlos. Era la particularidad, arriba estaba la generalidad.

En “No tenemos nada”, Carrasco, Jensen y Titiunik describen el laboratorio como puro espacio de experimentación. No había un producto final por el que preocuparse, era una experiencia de entender el teatro como un todo. Bartís siempre les decía “no tenemos nada; no tenemos nada”, pero esa *nada* era lo que había que mostrar.

Con Desmarás, en “La voz transparente”, recorremos la experiencia, desde “partimos del vacío. Somos un vagón. Tenemos que ver si lo que se arma, se arma” de Bartís, avanzando a “cachos” hasta que den sala, momento en el que el grupo, afianzado y feliz, aguarda al público.

L. Zapata, en su “Galería de ensayos”, narra la búsqueda de poéticas desde la experimentación hasta la reflexión final de Bartís, y su seña precisa a iniciar la última función.

Concluyendo, este libro resulta imprescindible para entender el teatro actual. Con sus testimonios, con sus entrevistas, resulta una suerte de *making of* en formato libro, esclarecedor para conocer por donde va el teatro hoy. Los amantes de la dramaturgia, y los demás también, no deben pasarlo por alto.

Las voces, Gisselle Avignone. Linda y Fatal Ediciones, 2017

Por Lucas Greco

Hay temas que, por más que pase el tiempo, nunca perderán vigencia y siempre encontrarán la forma de adecuarse a diversos relatos y formatos. El caso de esta novela de Gisselle Avignone no es la excepción. Como consecuencia de un evento inicial, una violación, se darán una serie de situaciones, de encuentros, de diálogos y de reflexiones que confluirán en Celina, personaje principal que sufre las consecuencias de nacer en el interior del país y que debe viajar

a Buenos Aires para estudiar. La gran ciudad se abre ante ella como un pañuelo que se desdobra y que logra cubrirla por completo al punto de agobiarla. Con descripciones bien atinadas y analogías al servicio de una subjetividad que observa y siente, la autora logra desplegar una cadena de sensaciones y cadencias propias de un personaje que sufre el traspaso de lo micro a lo macro.

Varios personajes se cruzarán en su camino representando sectores de la sociedad que se unen en esta sucesión de voces. Aparecen la doctora Menéndez, el juez Fernández y un director de hospital para representar un sector burocrático que pretende estar al servicio de un personaje que sufre y no puede encontrar consuelo en un simple expediente abierto. Estas personas que sólo tienen en común un crimen perpetuado tratarán de hacer lo que ellos consideran correcto y legítimo en el marco de la ley pero que, aun así, le escapan a lo más básico del ser humano, la individualidad que sufre y que busca consuelo y cobijamiento. En estas voces emerge también la de la familia a la distancia que por más que lllore no puede dar una solución a quien se suma José, un personaje entre psicópata y sensible, que representaría la locura de la esperanza en un mundo partido.

A través de varias técnicas como el monólogo interior, los diálogos de teatro, cadena de mails y hasta capítulos dedicados a un blog, las voces van emergiendo desde varios puntos de este macrocosmos que necesita de la individualidad afligida para dar fuerza a un sentimiento de desolación donde en vez de tener un abrazo cálido sólo hay desamparo, burocracia y despersonalización.

Esta novela de Gisselle Avignone cuenta una historia haciéndose eco de una problemática que todavía hoy no se resuelve, que más que nunca necesita permanecer en vigencia y adquirir fuerza porque, al final, siempre tras el horizonte nublado sale el sol.

La carne de las revoluciones y los cuerpos en las luchas, **Florencia Piedrabuena. Merodeo Ediciones, 2017**

Por Sofía Somoza

La vocación de Florencia Piedrabuena es, al menos, tripartita: se dedica a la docencia, escribe poesía y milita. Ha presentado sus poemas en ciclos de poesía, museos y centros culturales. En su segunda publicación, *La carne de las revoluciones y los cuerpos en las luchas*, hace un llamado con espíritu transformador a los oídos anti-patriarcales que con ella claman —reformulando al Che— “feminismo o muerte”, y realiza una promesa: “venceremos”. Su obra nos presenta a un yo poético que no deja nada librado al azar; todo en esta voz es expresado con un acentuado ánimo de lucha: la salsa del guiso es combativa, los festejos entre conocidos ponen de manifiesto su compañerismo, bailar una cumbia plantea el desafío de desbaratar letras machistas. Somos invitados a sumarnos a la comida, al baile, al boicot, porque la revolución —como el título bien lo indica— reside en la carne. Se combate con el cuerpo que, unido a otros cuerpos, forma un frente de batalla. Esta voz convoca a aquellos que sufren la explotación del trabajo y de la sociedad patriarcal, los invita a despojarse de todo lo que los cubre y oprime. Así, Florencia Piedrabuena se abalanza cargada de su propia estética socialista: el cuerpo libre que marcha, que arremete, que milita, es un cuerpo bello.

Un año puede pasar sin que nos demos cuenta, Matilde Méndez. El Ojo de Mármol, 2017

Por Tomás Moresco

En esta obra a la vez amena e inherentemente profunda, Matilde Méndez nos ofrece una serie de poemas fascinantes que explotan con notable destreza las “fronteras móviles” de las palabras, la polisemia esencial del lenguaje lírico.

A través de un empleo inteligente de múltiples recursos, incluyendo la sinestesia y el oxímoron, así como, sobre todo, la metáfora y las imágenes sensibles, la autora nos va adentrando en paisajes vívidos y sublimes que se expanden, transforman y reinventan a medida que uno avanza en la lectura.

Nuestra siempre falible memoria, la ambigüedad de nuestro cuerpo, nuestra animalidad latente, las heridas y temores naturales de nuestra vida sentimental, la heterogeneidad e inefabilidad de nuestras experiencias y representaciones internas, el irreflexivo egoísmo que nos aparta de nuestros afectos, la lucha de la palabra escrita contra el olvido que borra nuestro pasado: donde acaso reside la verdadera enjundia de este libro es en aquellos versos que nos presentan, una y otra vez, las perspicuas indagaciones de la poeta sobre los aspectos más propios y enigmáticos de la existencia humana.

Cuerpos presentes, AA.VV. Argus, 2017

Por Silvana Abal

Las profesoras Alicia Montes y María Cristina Ares han compilado una serie de ensayos, frutos de investigaciones

exhaustivas, que leen en los cuerpos —en la materialidad carnal— relatos de identidad, heridas, testimonios de época, escenarios de la crueldad capitalista, historias de sociedades racistas y heteropatriarcales. El cuerpo ya no es la prisión del alma, el sostén indispensable y molesto de la mente o la parte abyecta y pudorosa que la Modernidad intentó solapar en sus reflexiones sobre el Yo, sino que es la forma material de los efectos que ha tenido la Historia sobre las subjetividades.

Alicia Montes lee en *Dos veces junio*, de Martín Kohan, cómo los cuerpos han sido vulnerados por el mandato de guerra, que los convirtió en víctimas y victimarios, y por la brutalidad ejercida en los centros clandestinos de detención, donde los vejámenes transformaron personas en espectros. Revisa también *El mendigo chupapijas* de Pablo Pérez, donde la violencia se resignifica y es elegida por los cuerpos sexuados, que someten y son sometidos en el juego de sadomasoquismo. En un gesto similar, Sol Pérez Corti —en el afán de señalar la morosidad de los discursos monolíticos sobre el aborto— rastrea en tres novelas argentinas cuerpos que emergen como “abortos vivientes”, es decir, como corporalidades inconclusas y erróneas, monstruosas, que existen en el mundo fuera de la norma y al borde de la catástrofe.

María Cristina Ares y Romina Wainberg hablan de cuerpos que no están: la primera analiza la obra *Rapsodia inconclusa* de Nicola Constantino, donde se reconstruyen distintos momentos vitales de Eva Perón y, cuando llega su muerte, se prescinde del cuerpo sin vida y se lo reemplaza por un sinfín de lágrimas. En esa ausencia, Ares lee un gesto de iconoclasia, pues si existe un cuerpo excesivo en la Historia Argentina, es el de Evita. Wainberg, por otra parte, lee la nouvelle *Alrededor de Shannon* de Martín Dubini, que está protagonizada por un cuerpo que se ausenta porque

se recluye y se invisibiliza voluntariamente. El cuerpo se abandona y en ese abandono se va también la identidad.

Por último, Daniela Giménez revisa los cuerpos atravesados por la fatalidad del sida, que no sólo dan testimonio de su condena con las llagas, las manchas y el enflaquecimiento brutal, sino que su reclusión decidida y su apartamiento del orden social son muestras de los estragos de un mal con marca injusta de origen geográfico, de clase y de sexualidad. Y por esas mismas causas es que los cuerpos no sólo no se curan, sino que son desaparecidos de la vida pública.

Estos cinco ensayos son una lectura compleja y multiforme de relatos de identidades violentadas, desviadas, monstruosas y marginadas que se hacen visibles en la materialidad carnal de cuerpos imperfectos y, por ello, significantes.

***Agujero de gusano*, Marian Hume. Edición de autor, 2018**

Por Claudia Mazza

En esta obra se narran diversas historias entrelazadas a través del rock. La autora nos lleva a recorrer la vida por el camino que hacen Esteban, Pablo y Paloma. Una muerte y una búsqueda construyen una novela que es casi un policial y un relato de ciencia ficción con resonancias de Marechal, Sábato y Kafka.

Los caminos de los protagonistas son un viaje al dolor más profundo y más oculto y nos encierran en un laberinto sin salida, en una vida —muerte que nadie sabe cuándo termina—. La presencia de los ovnis constituye un espacio y un tiempo abierto a la razón y a la desmesura, una experiencia que el hombre debe atravesar para vivir y sobrevivir a los problemas.

La novela es una carta de amor desesperada que busca una respuesta y un viaje de vuelta al pasado de los años noventa.

Animal Print. Geografía de la metrópolis, Sol Fantin.
Edición de autor, 2017

Por Belén Sandanella

La autora no solo crea un mundo geográfico palpable en el mundo real a través de su viaje por Europa: a juego con el título, también nos muestra un safari de las diferentes personalidades humanas y cómo se van entrelazando en la historia, al parecer de forma fortuita pero marcando, poco a poco, el camino que toma la protagonista. Entreteje un mundo paralelo donde nos enseña a aquellos que no conocemos, todo sobre los *slam de poesía oral*, cómo se generan, las poesías propias de la autora y todo eso se entremezcla con sus recuerdos de una Buenos Aires distante. La comunidad que conoce en el *mundo del slam* es el disparador para comenzar *el viaje*: el viaje del héroe en el autodescubrimiento. Mientras transcurre, notamos una autorreflexión en la protagonista, un descubrimiento de su ser a la par de la demografía que va conociendo. Además, se nos presenta la historia de amor reconstruyéndose desde el inicio con una carta que nos deja pensando.

La autora elabora a un personaje que complejiza la vivencia de la protagonista. El abrupto desinterés amoroso, en un principio, de su compañero de viaje, aporta esa sensación de deriva presente en el relato: “con Santi se pierden en el viaje”. En contracara a la actitud de la protagonista hacia el viaje: la sensación de lo nuevo y el descubrimiento, se opone el personaje de Santi, que representa la nostalgia

por lo conocido, por una España que no va a poder volver a reproducir.

Otro enfoque a notar en el libro es el de la literatura con ejemplos y pasajes, relacionando la ubicación de la protagonista con la historia de la literatura. La intertextualidad es muy rica en este texto, mencionando autores importantes como Miguel de Cervantes o Federico García Lorca, que exige al lector un conocimiento mayor sobre la literatura.

Por último, se denotan los aportes del presente: la realidad que vive la autora al momento de escribir el libro y su vida en Buenos Aires posterior al viaje, lo que imprime mayor realismo al relato.

***Anomia*, Benjamin Salas Sadler, con fotos de Odin Dois. Edición de autor, s/f**

Por Danny Pinto-Guerra

Parte del recorrido de una ciudad se da cuando aprendemos a decodificar sus mensajes, en su gran mayoría a través de imágenes, edificaciones, publicidades, entre otros. No obstante, hay lugares en los que el urbanismo está acompañado de un paratexto, de otro mensaje que no es más que la posibilidad de otro recorrido, de otro discurso en el transitar: el arte en la calle. *Anomia*, como bien lo explica en su introducción el propio autor, Benjamin Salas Sadler, busca hacer de un compendio un recorrido en el cual el *graffiti* es ese universo provisto de una multiplicidad de textos e imágenes que, en ocasiones, se superponen entre sí y le dan una nueva perspectiva a la ciudad. Todo ello converge en un libro que pone a dialogar poesía y fotografía en el espacio urbano.

La ciudad representa un orden, que, en contraposición, se ve transgredido por lo que sus paredes empiezan a representar. Para ello, el individuo se desprende también de toda identidad, si bien pasa a formar parte de un colectivo orgánico del cual se van tejiendo códigos a medida que se difunden las representaciones “en la normalidad del flujo de partículas por la ciudad, el anonimato, como urgencia, y la neutralidad, como suma cero del conjunto...”. No hace falta ubicar un espacio o un tiempo determinado, pues el mundo del graffiti forma parte ya de una universalidad en la que los individuos han dominado un nuevo código, de forma y fondo, sin la necesidad imperiosa de insertarlo en lo convencional.

De manera desenvuelta, el lector —y observador— asistirá a una galería levantada entre la fotografía urbana y la prosa poética en un libro que ya de entrada presenta rasgos excepcionales en cuanto al diseño y su propia estructura compositiva.

La poética teatral de Alain Badiou. De Ranas de Aristófanes a Citrouilles, Walter Romero. Leviatán, 2018

Por Omar Farina

Si algo caracteriza al Badiou dramaturgo es la indiferencia de la crítica, principalmente de su propio país. Por eso la importancia de este libro de Walter Romero. Gracias a él, el público tiene la oportunidad de acercarse a un Badiou reivindicado, para quien su teoría se plantea fuertemente ligada al concepto de acontecimiento, “un proceso de donde emerge algo nuevo”. Para ello, trabaja con la cercanía a la verdad. Se trata de un teatro del acontecimiento, donde la política, el amor, el poema y las

matemáticas son referencias obligadas. Pero este teatro necesita del Estado, guardando un dificultoso equilibrio con él; no está de más decir que ya en Grecia el teatro era una función del Estado.

Romero problematiza la versión contemporánea de Badiou de la comedia *Ranas* de Aristófanes en torno a tres categorías: metateatro, reescritura y traducción. Para ello, toma la cuarta pieza del denominado “Ciclo de Ahmed”, *Citrouilles* (1996), como una adaptación actualizada de la primera. Encontramos aquí un cruce entre teatro y filosofía, por cierto, de tradición ancestral. Veremos a Claudel y Brecht como los nuevos Esquilo y Eurípides de *Ranas* y también un diálogo permanente de la obra baudosiana con Mallarmé y con Beckett.

Lo cómico se encuentra repensado en términos míticos, políticos y sociales. Badiou da también un nuevo tratamiento al problema de la parábasis, o falsa parábasis, como la llama el autor de esta obra, indagando en la dupla Dioniso/Ahmed como personaje diagonal, al decir de Badiou, sin dejar de mencionar la importancia de Scapin, el personaje de Molière, como nexo entre Aristófanes y Badiou. Romero nos describe con una claridad meridiana la reescritura de Badiou de los orígenes de la crítica literaria, lo que permite que la comedia resulte un modo ejemplar de interpretar temas contemporáneos en un marco político filosófico.

Este es un trabajo de muchos años, esclarecedor y de una redacción amigable, a la vez que instructiva. En mi opinión es una obra que todo público de teatro no puede obviar. Una cita obligada.

Una novela invisible. La poética política de Rodolfo Walsh, **Juan Pablo Luppi. Eduvim, 2016**

Por Lucas Greco

Dentro del canon literario argentino, con el correr de los años Rodolfo Walsh fue ganando mayor terreno gracias a la recuperación de su obra atada al concepto de memoria colectiva construida en las décadas de los ochenta y noventa, como un autor comprometido con una causa que se sirve de la literatura para evidenciar una postura. A pesar de que existen muchos textos y ensayos sobre este autor, el estudio de Juan Pablo Luppi es interesante para todo aquel que desee ahondar en la producción del periodista y las diversas posturas críticas que su obra ha ido adquiriendo dentro del marco de la necesidad de expandir aquello que le escapa a una mera clasificación.

Luppi analiza las lecturas que la obra de Walsh suscita dentro del sistema literario argentino, citando a autores como Ángel Rama, Aníbal Ford, Eduardo Romano y agrega una suerte de disputa con Borges dentro de la crítica. Continúa su lectura dentro de la tradición y el mundo académico y con “la construcción del yo autorial en acciones lectoras” para luego confluir en lo fragmentario de su obra y las relaciones entre personajes que conllevan una conexión entre un singular y un plural elaborando intercambios en una suerte de exhortaciones. En estas tres vertientes, Luppi, intenta una relectura de las lecturas que Walsh ha ido provocando para dar a entender una serie de conexiones a lo largo de los períodos críticos y académicos.

La erudición de Luppi se hace evidente a lo largo de todo el texto y la presencia de autores de diversa índole y de períodos diferentes dentro de la crítica literaria muestra una investigación exhaustiva sobre un autor que no deja

de tener una impronta indiscutible dentro de la literatura argentina.

Este estudio de Walsh evidencia la dicotomía literatura/política que emerge como un eje fundamental dentro de una tensión que sigue generando nuevas lecturas e interpretaciones atadas a un contexto de producción que no puede mantenerse insoslayable. Estas producciones no pueden simplemente atarse a una pura clasificación ya que modificaron el estado de la crítica permitiendo nuevas concepciones dentro de la metacrítica.

Desembarazarse. Composiciones sobre el vacío, Sol Fantin.
Edición de autor, 2017

Por Daniel G. Gutiérrez

En la portada, la fantasmagoría de un movimiento multiplicado. En la contraportada, una definición indefensa. Entre ambas, el vacío elocuente de una infinitud de posibilidades perdidas, más bien desechadas. El interior del libro revela el único espacio que parece mantenerse firme después de la calamidad. Un espacio textual, pero también emocional, que invita a quien lee a bucear en los entresijos de esos despojos que perfilan configuraciones de una subjetividad fragmentada, desgarrada, expulsada de sí a perpetuidad. En la interioridad textual de la obra transitan fragmentos de sentido enquistados en formas significantes que insinúan una rapsodia de significados tan solidarios como encontrados: una prosa inicial casi neutra —por descriptiva—, un minúsculo cuerpo poético, la textura sinestésica de un desecho fotografiado, el intimismo de un diario que siente aversión por el solipsismo y serializa la imposibilidad de la expresión definitiva durante los meses

en que eclosiona la verbalidad por estas latitudes, una devota oración pagana a la diosa del basural, la vena agnóstica que desemboca en la voz del otro como resguardo último de la significancia, la cual es vislumbrada en el cinismo atávico de una danza olvidada en las profundidades insondables del ser ajeno. Esta obra de Sol Fantin propone un discurso arrancado de las entrañas cuyas encarnaciones significantes son númenes tan omnipresentes como entrañables (bebé, útero, placenta y todos sus derivados anímico-plasmáticos). El libro tiene y quiere hacer magia. Pero un tipo particular de magia. Aquella que esconde opacamente mediante el truco lo que no se puede ya más ocultar. Una magia de fluidos esponjosos, de interioridades porosas, de conductos húmedos del no-deseo. Una magia que hace sentir tan desprotegida a la instancia autoral que encuentra el desahogo en la sugerencia sutil de captar, mas jamás develar, sus resortes semánticos más íntimos. En definitiva, este es un libro íntimo para subjetividades que saben saborear escépticas toda figuración y abstracción de la intimidad.

***Donde los peces pueden vivir*, Marisa Domínguez Coll.
Griselda García Editora, 2017**

Por Patricia Zampieri

Los diez relatos de Marisa Domínguez Coll, reunidos en la antología *Donde los peces pueden vivir*, su primera obra, publicada por Griselda García Editora, dan cuenta de un trabajo intenso con el mundo de las percepciones sensitivas, en donde la infancia y sus vivencias son un tópico recurrente. Se trata de narraciones, en su mayoría breves, a excepción de una micro-nouvelle titulada “El año del toro”, en las que abundan las descripciones, los finales no resueltos (abiertos

y abruptos) y una decidida intención de reflejar la cotidianidad de la vida.

Estas historias no llegan a construirse bajo la estructura de un cuento, sino que presentan un instante, un recuerdo, un sueño, narrados en primera persona por un ser capaz de canalizar su angustia existencial en la comunicación con elementos de la naturaleza (un mono, las nubes, el río) o a través de su propia imaginación, donde la inminencia de lo trágico está siempre al acecho.

En el recorrido de los relatos que integran esta colección es posible encontrar marcadas influencias de Clarice Lispector —sensaciones encontradas: protagonismo de la mirada, de los olores, de los recuerdos asociados a ellas— y de J. D. Salinger —en “El año del toro”, con claras reminiscencias al relato del autor norteamericano “Un día perfecto para el pez banana”, en cuanto se trata de una historia que trabaja magistralmente el horizonte de expectativas, sacando a la luz los mitos y tabúes que el lector fue asimilando como parte integrante de una comunidad cultural que los ha ido construyendo progresivamente—.

Donde los peces pueden vivir coloca a Domínguez Coll en un lugar de privilegio en la nueva narrativa argentina y no dejará indiferente a ningún lector.

***El agua inmóvil*, Pierre Froidevaux. Merodeo Ediciones, 2017**

Por Sofía Somoza

Un prolífico campo semántico del agua y un cuantioso horizonte de experiencias sensoriales reúnen —en no demasiadas páginas— fragmentos de vivencias correspondientes al mundo terrenal y al de las ideas, que no son acá revelaciones

etéreas sino percepciones que se entrelazan con los cuerpos que atraviesan lo experimentado, y lo recuerdan.

Pierre Froidevaux, estudiante de Letras de la Universidad de Buenos Aires, ávido en amalgamar distintas formas de expresión artística, escribe poemas, obras de teatro y organiza un ciclo mensual porteño de poesía y música llamado “Noche Equis”. En su poemario *El agua inmóvil* encontramos composiciones sin título, piezas numeradas en las cuales tal vez un encabezado estaría de más, porque el contenido de cada una se distingue del de sus compañeras y —al mismo tiempo— las encuentra unidas sin generar extrañeza, como el agua de un río que sigue un curso artificial y natural. Tal tarea es realizada con habilidad por una voz conocedora del lenguaje, que —al fusionar las palabras y la vida— no duda: “yo elijo las palabras”.

***Heroína. La guerra gaucha*, Nicolás Correa. Kintsugi, 2018**

Por Omar Farina

Hábilmente, Nicolás Correa nos sorprende con esta novela en la que un lastimoso pasado y un complejo presente se funden de la mano de su *Heroína*, una historia de sueños y guerras *queer* en tono tumbero y supersticioso, que también es una gran historia de amor. *Heroína* nace a la vida de un sueño vampiresco; sueña con Dorita, la que no pudo con su propia incompreensión.

Corría la larga, oscura y tenebrosa noche de la última dictadura militar, con sus valores occidentales y cristianos. El país entraba en una guerra incomprensible, una guerra gaucha, a medida de los dictadores que declamaban “al carajo las islas y miles de chicos”; solo les importaba que el poder se les escurría como agua entre los dedos, por lo

que bravuconeaban “si quieren venir que vengan, les presentaremos batalla”. Pero ella, de muy chica, ya luchaba sus propias batallas con este mundo macho, cruel e hipócrita, mundo macho de militarismo imbécil, en el cual *Heroína* se dejó arrastrar al frente, a unas Malvinas que no le importaban, a ver una patria arrodillada en cuatro patas.

Heroína transitó en la oscuridad de esa guerra, empujada por el miedo, pero ella disfrutaba tomada de la mano de esos pequeños combatientes, en medio del hambre atroz, en medio de ese moridero que colmaba agujeros negros de muertos flacos.

Heroína se comió a los muertos y a ella se la comían los vivos, esos soldaditos que necesitaban sacudirse. Ella puso el orto por la Patria, se ganó los laureles a pijazos.

Heroína es mucho más, nadie debe quedarse en esta reseña. Quien lo haga, cometerá un crimen de lesa literatura.

***Libranos del mal*, Fernando Vega. Mil Botellas, 2017**

Por Claudia Mazza

En los seis cuentos que componen este libro, el miedo y lo desconocido se presentan en lo cotidiano. En los perros, por ejemplo, que a pesar de ser amigos del hombre lo atacan y se convierten en figuras de lo infernal y lo represivo. En la religión también, que funciona como un manto de piedad para el acosado. En el destino, que se debe cumplir como una ley que los hombres acatan automáticamente porque es lo que la sociedad naturaliza para funcionar. En el amor, que es más poderoso que la muerte. Y en el enfrentamiento entre hermanos, que dota de gran realismo a la escritura de Vega.

Con un lenguaje que lleva al lector a buscar la salida y a ver su propia vida como un relato ficcional para librarse de

la dura realidad que lo acecha, en todos los relatos lo desconocido amenaza al hombre. Este es un libro de gran belleza para aquellos lectores que se atrevan a cambiar su realidad y a jugar con la ficción.

***Nagode: mi perro guía*, Esteban H. Caballero. Botella al Mar, 2017**

Por Lucía Arambasic

Desde el primer capítulo, esta novela ilumina experiencias sorprendentes y desconocidas para la mayoría. El protagonista narra con descarnada claridad el encuentro de un grupo de ciegos con un terapeuta. La “terapia grupal perruna” les ofrece la posibilidad de lidiar con una situación en común. El perro guía, ese que no da la patita pero que permite la conquista del espacio urbano, ese que se enfrenta a un mundo hecho a la medida de los que ven y que crea junto a su dueño una nueva independencia, debe finalmente jubilarse. Dejará su lugar a un perro más joven, ya no trabajará, pasará sus últimos años solo hasta el día final. Y esa certeza produce angustia: “un miedo que tengo es no saber cómo voy a vivir el duelo por la muerte de Nagode... ¡Hasta pensé en matarlo, para vivir esa situación de una vez! Pensé en matarlo yo mismo, con un cuchillo”.

Con un estilo parco y certero, completamente libre de sentimentalismos, con la fuerza de quien no escapa al dolor, el autor derriba los prejuicios y lugares comunes que rodean la ceguera, a la vez que descubre los matices de un amor visceral e inesperado entre especies. Esteban Caballero atraviesa, siempre con Nagode a su lado, el camino de una oscuridad clarividente.

***Trasandina*, Milagros Corcuera. Letras en la Arena Ediciones, 2018**

Por Sofía Somoza

Estudiante de Letras y viajera trasandina por el territorio chileno, Milagros Corcuera tiene esa particular capacidad de habitar simultáneamente dos países. Su obra, texto híbrido que resulta de la unión de poemas y crónicas de viajes, atraviesa múltiples espacios que las palabras nos presentan en forma de imágenes. Estas retrotraen paisajes al futuro lector, que puede ser ella, que puedo ser yo, que podés ser vos. Uno decide visitar lugares, pero las vivencias no se buscan, se experimentan transversalmente. La voz que encontramos dice: “personalmente, sufro una atracción fatal por lo indirecto”. Esa primera persona recita, narra, escribe donde puede y con lo que tiene a mano, sin márgenes definidos, ya que —como la vida misma— no pretende establecer límites precisos. Vuelca su experiencia testimonial sobre las páginas casi como si se tratara de un diario íntimo, nos revela los pueblos que visita y a los personajes que allí encuentra. Fusiona su español originario con el que halla en Valpo e incluso le quita la connotación argentina al gentilicio “porteño”: ahora se trata de una palabra que designa sencillamente a un individuo que vive cerca del puerto. Y es que la lengua no está atada a un país, la lengua es una conexión entre sujetos, la lengua es una experiencia.

Esta publicación se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de la
Facultad de Filosofía y Letras
en el mes de marzo de 2020