

Cuadernillo de lectura - Eje I

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Periodismo y Comunicación Social

Cátedra: Taller de Redacción Periodística

Documento de cátedra

Géneros periodísticos

Noticia – Reportaje - Entrevista - Crónica

¿Qué son los géneros periodísticos?

Los géneros periodísticos son formas de expresión escrita que difieren según las necesidades u objetivos de quien lo hace.

En la prensa se diferencian tres tipos de géneros periodísticos:

	Géneros Periodísticos	
Informativo	De opinión	Interpretativo
Noticia	Editorial	Reportaje interpretativo
Reportaje objetivo	Artículo de opinión	Entrevista
Entrevista objetiva	Comentario o columna	Crónica
Documentación	Crítica	
	Cartas al director	

Géneros informativos

Tienen como objetivo dar cuenta de la actualidad con un lenguaje objetivo y directo. La persona que redacta el texto queda fuera de él o no aparece de forma explícita. Para el

autor español Álex Grijelmo, " Son informativos los textos que transmiten datos y hechos concretos de interés para el público, ya sean nuevos o conocidos de antemano. La información no permite opiniones personales, ni mucho menos juicios de valor". Los géneros informativos son: la noticia, el reportaje objetivo, la entrevista objetiva y la documentación. Las noticias o informaciones constituyen, junto a los reportajes objetivos, los géneros informativos.

La noticia

La noticia es el relato de un acontecimiento de actualidad que suscita el interés del público. El periodista tiene la responsabilidad de relatar con la mayor objetividad y veracidad posible cómo se han producido esos acontecimientos o hechos. La noticia tiene unas funciones claramente delimitadas y el periodista trata de cumplirlas con el mayor rigor profesional. El lector recibe la información sin ningún tipo de valoración personal u opinión del periodista que ha redactado la noticia.

Cuando se dispongan a redactar una noticia no deben pretender ser el más original o el más creativo sino el más preciso, veraz y objetivo. El estilo lingüístico utilizado está claramente definido por las siguientes normas: claro, concreto y conciso (las tres c). El periodista ordena los datos en la narración de la noticia en orden decreciente a su importancia: parte de los datos más importantes para llegar hasta aquellos menos significativos que cerrarán el cuerpo de su noticia. Las noticias siguen una estructura de pirámide invertida.

Para que un hecho sea noticia debe cumplir con cuatro condiciones:

- **Ser verdadero**
- **Ser actual**
- **Ser novedoso**
- **Ser interesante**

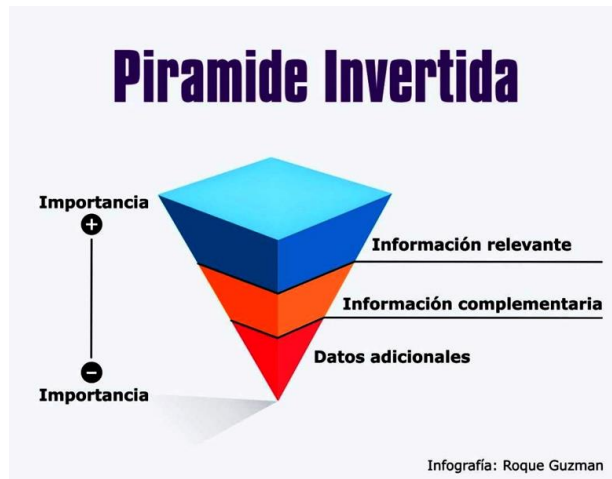
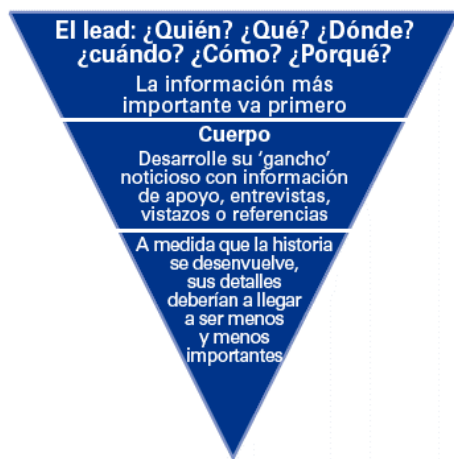
Y tiene que responder a las seis cuestiones básicas:

1. **¿Qué? Qué sucedió (el hecho)**
2. **¿Quién? A quién le sucedió (el sujeto)**
3. **¿Cómo? Cómo le sucedió (la manera)**
4. **¿Dónde? Dónde le sucedió (el sitio)**
5. **¿Cuándo? Cuando le sucedió (el tiempo)**
6. **¿Por qué? Por qué le sucedió (la causa)**

Cuando la noticia se refiere a un delito, es posible añadir estas dos preguntas:

¿Con qué? Con qué se cometió el crimen (el objeto)

¿Para qué? Para qué se cometió (la finalidad)



Cuál es la estructura de la noticia

La redacción de la noticia presenta unas pautas rígidas con escaso margen para la creatividad u originalidad por parte del profesional de la información. Sin embargo, es el género que con mayor eficacia cumple la función que podemos considerar prioritaria para el periodista: la de informar.

La noticia se compone varias partes: Cintillo. Volanta. Título. Bajada. Cuerpo de la Nota. Epígrafes.

Partes de la noticia

TÍTULO O TITULAR: Destaca lo más importante de la noticia

VOLANTA: Se ubica arriba del título, en un tamaño menor. Puede o no estar presente, tiene dos funciones: introducir el tema del título y compartir información con él para que no sea tan largo.

BAJADA: Se encuentra debajo del título y es la síntesis de lo más importante del texto.

CUERPO: Se da la información completa de mayor a menor importancia, se cuenta que ocurrió, quienes estuvieron involucrados, dónde y cuándo ocurrió, por qué y cómo.

IMAGEN: De acuerdo al texto, es opcional

EPIGRAFE: Está debajo de la imagen y anuncia de que se trata

RECUADRO: como su nombre lo dice, es lo destacado de la noticia, puede o no estar.



La actividad noticiosa

En la actividad noticiosa intervienen varios elementos. Nos referimos a los siguientes: El reportero, las agencias de Prensa, las oficinas de prensa y las conferencias de prensa.

El reportaje

Se pueden distinguir dos tipos de reportajes: **el reportaje objetivo y el reportaje interpretativo**. Cada uno de ellos pertenece a un género periodístico distinto.

El reportaje objetivo es considerado un género informativo, mientras que el reportaje interpretativo se clasifica como género interpretativo.

El reportaje objetivo cumple en gran parte las mismas funciones que la noticia.

Presenta bastantes elementos comunes, sobre todo que el periodista mantiene la objetividad en la presentación de los hechos. Es un relato descriptivo que no debe incluir opiniones personales o valoraciones del periodista, si bien este tipo de reportaje tiene sus propios rasgos característicos que le diferencian de la noticia.

Quizá el más evidente es que su extensión generalmente es mayor. El reportaje, por tanto, permite al periodista ofrecer un mayor número de datos complementarios que cuando redacta una noticia en la que debe ceñirse a los elementos esenciales, dada la limitación de espacio con la que trabaja.

También encontramos diferencias en lo que se refiere al lenguaje.

En el caso de la noticia, se aplican unas normas estrictas y un lenguaje bastante definido. En el reportaje el periodista disfruta de una mayor libertad expresiva siempre limitada por la función de informar. Si se escribe un reportaje, se podrán utilizar algunas estructuras sintácticas poco frecuentes en las noticias, o elaborar descripciones más creativas, pero no se puede olvidar que lo que se pretende ante todo es informar con profundidad al lector de unos hechos determinados. Si nuestra creatividad supone una dificultad añadida para que el lector pueda recibir esos datos informativos de un modo claro y directo, nos habremos equivocado en el planteamiento. Siguen siendo válidas para el reportaje las siguientes normas que rigen la noticia: objetividad, claridad y precisión.

Partes del reportaje objetivo

El reportaje objetivo consta de dos partes: el lead y el cuerpo del mismo.

El lead del reportaje pretende ganar la atención del lector desde la primera frase, a diferencia del lead de la noticia que tiene como función prioritaria condensar la esencia de la noticia. No es necesario que el lead del reportaje reúna los datos esenciales de los acontecimientos o hechos que se describen. Pretende atrapar el interés del lector para que continúe la lectura del reportaje. Para ello puede aplicar distintas fórmulas de lead

utilizando: la ironía, el contraste o la sorpresa. Cuando el periodista lo considere oportuno podrá utilizar también el lead informativo característico de la noticia.

En el cuerpo del reportaje el periodista tampoco tiene que ceñirse a la estructura de la pirámide invertida casi obligatoria en las noticias. Además de aplicar esta estructura cuando la estime conveniente, el periodista puede combinar datos esenciales con datos complementarios para mantener el interés del lector y la intensidad del relato. En el reportaje no es obligatoria la exposición de los datos en estricto orden decreciente de importancia.

La entrevista

La entrevista puede ser considerada como un tipo específico de reportaje. Si bien sus elementos característicos también pueden convertirla en un género periodístico totalmente diferenciado. Lo que interesa es tener claro que la entrevista pertenece a los géneros interpretativos.

La entrevista es un género que está muy presente hoy en día en la prensa. Tanto los periódicos como los semanarios u otro tipo de revistas dedican muchas de sus páginas a ofrecer a sus lectores entrevistas con aquellos personajes públicos que se consideran relevantes. Permiten al lector un acercamiento virtual, un conocimiento directo de aquellos personajes que le resultan interesantes, admirados, queridos...

Existen distintos tipos de entrevistas, pero la entrevista periodística por excelencia es la que se conoce como entrevista de personalidad. El periodista, en este caso, trata de recoger con veracidad la personalidad del personaje entrevistado. Comparte con sus lectores aquellos elementos más significativos de la conversación que ha mantenido con ese personaje.

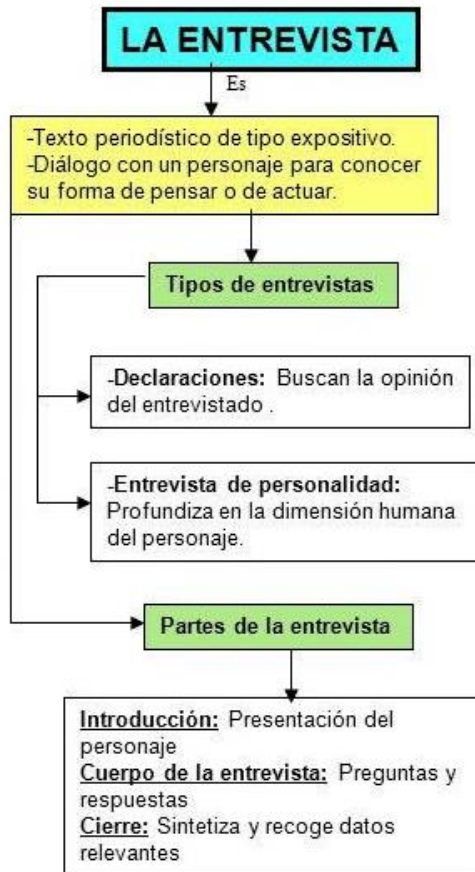
La técnica de redacción de la entrevista consiste en alternar las descripciones o consideraciones que realiza el periodista con las palabras textuales del entrevistado. Esa combinación permite que el lector pueda penetrar en la psicología del personaje. El periodista introduce en sus consideraciones elementos interpretativos.

Las entrevistas de personalidad suelen contar con una extensión considerable que

puede alcanzar distintas páginas y suelen ir acompañadas de un reportaje fotográfico que retrata la imagen del entrevistado, mientras que el texto de la entrevista pretende retratar el "espíritu" del mismo.

Los periodistas que realizan este tipo de entrevistas deben saber persuadir al entrevistado y crear un clima de conversación lo suficientemente agradable para que el personaje se muestre tal y como es en realidad. Posiblemente las entrevistas preferidas por los lectores son aquellas en las que los entrevistados muestran su verdadera personalidad, muchas veces oculta tras una imagen pública determinada.

Conseguir extraer opiniones interesantes y sinceras del entrevistado depende en gran parte de la destreza y la psicología del propio periodista. La entrevista siempre debe transcurrir como una conversación grata para el entrevistado. En muchas ocasiones el entrevistado parte de una actitud desconfiada pero las preguntas y la conversación del periodista consiguen un talante mucho más expresivo y sincero por su parte.



La encuesta

Es una recolección de opiniones. Es un acopio de datos que el periodista obtiene por medio de consultas, interrogatorios o entrevistas con el fin de ofrecer al público lector la opinión que una muestra representativa tiene en torno de un asunto de interés general.

Géneros de Opinión

Tienen como finalidad expresar el punto de vista de quién los escribe, que interpreta y comenta la realidad, evalúa las circunstancias en que se han producido los hechos, y expresa juicios sobre los motivos y sobre las consecuencias que puedan derivarse de ellas. En ocasiones, puede proponer alternativas para cambiar o mejorar la situación. Los géneros de opinión son: el editorial, el artículo de opinión, y sus modalidades el comentario o la columna, la crítica y las cartas al director.

El editorial

La prensa añade a sus funciones de informar e interpretar una tercera que es la de opinar acerca de la actualidad. Distintas fórmulas periodísticas, que se pueden definir como géneros de opinión, tratan de desarrollar esta función.

Una de estas fórmulas es la del editorial. El editorial es un artículo de opinión que no va firmado por ninguna persona pero que recoge la opinión institucional y colectiva del periódico o revista. Ese carácter institucional otorga a este tipo de artículos una gran trascendencia pública. Los lectores pueden conocer la opinión abierta y directa del medio sobre distintos temas de actualidad, así como sus planteamientos ideológicos implícitos.

Todos los editoriales opinan acerca de noticias aparecidas en ese mismo número o en números recientes. Los temas de actualidad tratados en un editorial suelen ser aquellos que entrañan una mayor trascendencia y una gran importancia. Pueden versar sobre asuntos políticos, económicos, sociales, etc.

Se pueden encontrar editoriales más polémicos, más fríos, más contundentes, más explicativos, más expositivos o más combativos, según sea la postura sostenida por el medio.

Los periodistas que elaboran los editoriales suelen estar especializados en esa tarea y gozan de la absoluta confianza del Director. Los periódicos cuentan con un Consejo editorial que debate, perfila y decide cuáles van a ser las opiniones institucionales que se van a defender ante la opinión pública mediante los editoriales. Los editoriales del día están agrupados en la que se denomina página editorial.

El editorialista goza de gran libertad expresiva sin olvidar la necesidad de ser claro y preciso. El estilo suele ser grave y digno, acorde con la importancia del tema tratado. Nunca se utiliza el yo personal del periodista que lo escribe ya que se expresa la opinión colectiva del periódico o revista.

En el editorial no se utilizan los párrafos introductorios, el espacio disponible es limitado y se afronta desde la primera frase el tema sobre el que se pretende opinar. Cualquier editorial suele contener: una primera parte que enuncia y recuerda el tema, una segunda en la que se desarrolla el análisis y la interpretación que suscita y se finaliza con una tercera con la presentación de una postura y una opinión concreta. Esta opinión puede formularse a modo de solución, pronóstico o crítica. En este tipo de artículos resultan especialmente decisivos, para conseguir el propósito editorializante, el primer y último párrafo.

Para redactar un editorial, el periodista debe conocer con profundidad el tema sobre el que se va a opinar a fin de que la opinión del periódico nunca resulte contradictoria, incoherente o con escasa argumentación ya que esto dañaría la credibilidad general de la publicación.

Los periódicos reservan los editoriales para opinar sobre los temas más importantes, pero cuentan con otras fórmulas para emitir opiniones institucionales sobre temas de menor calado o para hacerlo de un modo un tanto más ligero y menos profundo sobre asuntos de gran interés. Entre estas modalidades podemos citar los sueltos o los breves, artículos al estilo de agujones, y laureles, en los que el periódico premia o castiga determinados comportamientos de personas o instituciones.

El artículo de opinión

El artículo de opinión tiene una gran presencia en la prensa. En este tipo de artículos se emiten opiniones concretas suscitadas por un tema de actualidad.

Las funciones del artículo son similares a las del editorial. En él se ofrecen valoraciones, opiniones y análisis sobre diversas noticias. A diferencia del editorial, el artículo va firmado y representa la opinión particular de su autor. En ocasiones, incluso esta opinión puede disentir manifiestamente de la postura institucional del periódico expresada en sus editoriales. Otra diferencia que debes tener en cuenta es que los temas tratados en los artículos pueden ser mucho más variados puesto que los editoriales sólo abordan noticias que poseen una gran relevancia.

La libertad expresiva de la que gozan los articulistas es casi total, desde luego mucho mayor que la de los editorialistas. El articulista puede elegir el tono, la perspectiva, la seriedad, etc, con la que piensa dirigirse a sus lectores, mientras que el editorialista siempre está sometido en su escritura a cierta solemnidad.

El artículo de opinión está estrechamente ligado al autor, por ello su credibilidad y capacidad de influencia dependen del prestigio y autoridad que merezca esa firma a los lectores.

Los artículos suelen tener una extensión entre las quinientas y las ochocientas palabras y no tienen por qué ser escritos por periodistas. Cualquier otro profesional puede expresarse mediante un artículo de opinión. Pero sean periodistas o no, los articulistas suelen ser profesionales contrastados con muchos años de experiencia y una trayectoria conocida por la opinión pública.

Podemos distinguir dos tipos de articulistas: los que abordan cualquier tema o asunto de actualidad y publican sus artículos con una determinada periodicidad, y los que publican, de forma periódica u ocasional, artículos referidos a aquellos asuntos que pertenecen a su especialidad.

Dentro del artículo de opinión se pueden distinguir las columnas personales.

Las columnas son espacios reservados por los periódicos y revistas a escritores de notable prestigio, con una periodicidad regular. La libertad expresiva en estos casos es total con dos únicas limitaciones: el número de palabras establecido por el periódico y

la claridad debida a los lectores. Constituyen un género híbrido entre la literatura y el periodismo.

El columnista debe reunir dos cualidades: un dominio virtuoso del lenguaje, que materializa en un estilo propio, y una capacidad para ofrecer una perspectiva única y diferente sobre hechos conocidos que pertenecen a la actualidad. El grado de complicidad que el columnista adquiere con sus lectores es muy elevado. España cuenta con magníficos columnistas que debes leer; por citar algunos: Francisco Umbral, Maruja Torres, Vázquez Montalban, Jaime Capmany, etc. Elige tus favoritos.

Lorenzo Gomís, importante periodista y articulista, escribió: "Una columna periodística está llena de tiempo. Es un recuadro con tiempo dentro. Es una botella como esas que se echan al mar, desde una isla, para que un barco que pase la encuentre y lea el mensaje".

Estructura del artículo de opinión

- Como otro texto periodístico e informático, tiene un estructura específica:
- **Introducción.** Presenta el tema y el subtema.
- **Desarrollo.** Expone la postura del autor y la explica mediante datos y argumentos que validen su punto de vista.
- **Conclusión.** Resume la postura mediante una reflexión.
- **Referencias Bibliográficas.** Fuentes a las que recurrió el autor.

La Columna de Opinión

La columna es un espacio fijo y periódico en un medio. Generalmente esta a cargo de un periodista, pero también puede ser escrita por un especialista como por ejemplo o médico o un deportista.

Normalmente una columna tiene el objetivo de mostrar puntos de vista ante una noticia y puede expresar un punto de vista diferente al editorial.

Columna de autor: Generalmente identificadas con el nombre del periodista (a veces incluso hasta con su foto), están basadas en la idea de crear cierta complicidad entre el autor y el lector dadas por la familiaridad y la frecuencia con que aparecen sus comentarios.

Columna de tema: En este caso no están a cargo de un solo columnista sino de varios que vierten su opinión sobre un mismo tema. El tema puede ser el deporte, las noticias internacionales o un suplemento de salud o cocina.

Tiene algunas características que lo tipifican:

- Autor permanente
- Nombre fijo
- Estilo uniforme
- Temas y enfoques habituales
- Presentación diferente a todo lo de más que aparece en el periódico

La crítica

Otro género periodístico que podemos diferenciar en nuestra prensa es la crítica. La crítica cumple una labor de interpretación de diversos acontecimientos culturales. La crítica periodística cumple tres funciones simultaneas: informa, orienta y educa a los lectores. La sección cultural y de espectáculos concentra la mayor parte de las críticas que aparecen en el periódico, aunque dentro de esta sección encontramos todos los géneros periodísticos: noticias (un ejemplo son las reseñas culturales), reportajes, entrevistas, crónicas y también críticas.

Hoy en día la producción cultural y artística es altísima, al menos analizada desde valores estrictamente cuantitativos. Los estrenos cinematográficos semanales desbordan incluso a los propios cinéfilos. Las empresas editoriales ofrecen mensualmente cientos de novedades que están disponibles en las librerías en un corto espacio de tiempo. El número de exposiciones que pueden ser visitadas en cualquier capital de provincia es muy abundante. Desde luego esta gran oferta cultural es enriquecedora para la sociedad, pero también conlleva una serie de riesgos, probablemente el más importante sea el de la confusión. La crítica adquiere cada vez una mayor importancia, precisamente porque su principal tarea es la de orientar al

público y filtrar, en cierto modo, aquellas obras que reúnen unas mínimas cualidades artísticas.

La tarea del crítico es siempre controvertida y no debes olvidar que se mueve en el territorio de la opinión personal, de la valoración subjetiva. Puedes leer dos críticas distintas sobre un mismo libro con juicios contrapuestos. Mientras que para un crítico un texto puede ser una obra menor de un gran escritor, para el otro merece la calificación de obra maestra. Esta libertad del crítico a la hora de aplicar sus propios criterios artísticos a la obra analizada beneficia a los lectores que así pueden elegir aquellos críticos que merecen su credibilidad y que se adecúan a sus propios gustos. Resulta imprescindible, para el periodista que se dedica a la crítica, una gran especialización en aquella temática que trata. El crítico es un especialista, o al menos debería serlo, en la materia que analiza. Debe fundamentar y probar aquello que afirma, sin caer en el dogmatismo ni en la opinión totalitaria.

La crítica periodística es un género diferenciado del periodismo por las funciones específicas que cumple y también por una serie de características propias: debe ser breve pero no superficial, ágil y rápida, pero al mismo tiempo reflexiva, profunda y argumentada. Su tono cultural es elevado, pero obligatoriamente debe ser inteligible, comprensible para cualquier lector: el crítico no debe olvidar que no escribe para especialistas.

El crítico debe ser fiel a elevadas exigencias en cuanto a su ética profesional, no puede dejarse influir por sus propios intereses o debilidades personales a la hora de realizar su interpretación y juicio sobre la obra artística. Ni para elogiar gratuitamente, actuando más de propagandista que de crítico, ni atacando injustificadamente con la intención de ridiculizar y perjudicar a la obra y a su autor. Su actitud debe partir de la ecuanimidad y el respeto a aquello que juzga, aunque exprese las carencias y defectos que bajo su criterio presenta. Debe ser positivo, resaltando las cualidades de lo que juzga en primer lugar y después referirse a las carencias y las valoraciones negativas.

Si quieres convertirte en un buen crítico, ten en cuenta que debes reunir las siguientes tres cualidades: en primer lugar, una gran afición y sensibilidad por el arte que elijas para ejercer la crítica, un profundo conocimiento del mismo y unos sólidos criterios propios.

Las páginas dedicadas a la cultura y los espectáculos, así como los suplementos culturales semanales, son los espacios donde la crítica se desarrolla con una mayor

intensidad. También abundan en cualquier tipo de revistas, especialmente en aquellas especializadas en el arte y la cultura.

Existen distintos tipos de críticas en función de la temática que abordan: crítica literaria, crítica cinematográfica, crítica teatral, crítica musical, crítica de arte (pintura, escultura y arquitectura). En último lugar debemos destacar la crítica de radio y televisión, que se encarga de valorar sus respectivos programas.

LA CRÍTICA

- ❑ **TIPOS**
 - ❑ Teatral, musical, literaria, televisiva, cinematográfica, taurina...
 - ❑ Crónica de espectáculo, reseña de obra literaria, valoración de film, etc.
- ❑ **ESTRUCTURA:**
 - ❑ Titular temático o valorativo,
 - ❑ Datos del evento/ referencia de la obra
 - ❑ Cuerpo del artículo
 - ❑ Opinión subjetiva y valorativa de un experto.
 - ❑ Rasgos habituales de opinión: adjetivos valorativos, figuras retóricas, cambios de entonación. Sustantivos abstractos.
 - ❑ Registro formalizado, nivel culto, lenguaje propio del campo de la crítica.

La carta al director

Es una sección tradicional, en que los lectores tienen la posibilidad de opinar libremente sobre cualquier materia, formular una denuncia, criticar a las autoridades, etc. Como se supondrá, posee un variado estilo (según el emisor) y una gran brevedad. Sólo tiene como límites la extensión y el respeto a las personas.

Las cartas al Director pueden tener diversos contenidos:

- Llamar la atención sobre un hecho que no se destacó.
- Hacer una petición a favor de la comunidad.
- Quejarse por algún problema no solucionado.
- Aclarar una información dada por el periódico.
- Hacer una observación humorística sobre algún acontecimiento.
- Etc.

Contenido de las cartas al director...

Las cartas al Director pueden tener diversos contenidos:

- Llamar la atención sobre un hecho que no se destacó sobre una información
- Hacer una petición a favor de la comunidad.
- Quejarse por algún problema no solucionado.
- Aclarar una información dada por el diario.
- Opinar sobre alguna noticia o información aparecida en el diario.
- Hacer una observación humorística sobre algún acontecimiento.



Géneros Interpretativos

Son aquellos en los que, además de informar de un suceso o acontecimiento, el periodista expresa su opinión.

Su finalidad es relacionar el acontecimiento con el contexto temporal y espacial en el que se produce. En el texto interpretativo, además de la información, se ofrecen detalles, se relacionan unos datos con otros, se avanzan hipótesis explicativas, se hacen proyecciones de consecuencias futuras, etc. El autor aparece de forma más o menos explícita como testigo cualificado de los hechos que relata. Este género se ha sido incorporado por el periodismo moderno para contrarrestar la influencia de otros medios de comunicación.

Los géneros interpretativos son: el reportaje interpretativo, la entrevista y la crónica.

La crónica

La crónica periodística se considera un género interpretativo. Apréndete las siguientes características de la crónica y así podrás identificarlas sin ninguna dificultad:

Consideramos crónica la **narración de una noticia en la que se incorporan ciertos elementos de valoración e interpretativos**, aunque estos siempre tienen un carácter secundario frente a los elementos estrictamente informativos. Como ves nos encontramos de nuevo con un género híbrido, como también lo son el reportaje interpretativo o la entrevista.

La crónica presenta, además, la peculiaridad de que **tiene siempre una cierta continuidad**, aparece con una determinada periodicidad. Bien sea por el periodista que la firma o por la temática que trata. Por ejemplo, es fácil encontrar en la mayoría de los periódicos la crónica taurina del día, o la crónica de sociedad. El lector interesado en esos temas busca todos los días esas crónicas. En otras ocasiones hablamos de crónicas firmadas por determinado periodista que aparecen con cierta regularidad, como las crónicas del corresponsal del periódico en Nueva York.

Esta continuidad genera cierta familiaridad entre el cronista y el lector. El lector conoce perfectamente el estilo de su cronista taurino favorito, o reconoce las informaciones firmadas por el corresponsal. Esta familiaridad permite al cronista escribir en un tono directo, e incluso llano y desenfadado, que no resultaría admisible para la redacción de una noticia.

El estilo de la crónica es objetivo al igual que el de la noticia, pero el periodista se permite una mayor libertad expresiva en el uso del lenguaje, hasta el punto de crear un estilo personal. También puede estructurar la crónica con libertad, sin aplicar la pirámide invertida con la intención de mantener el interés desde la primera hasta la última línea.

En la prensa encontramos distintos tipos de crónicas y todas ellas reúnen las características citadas diferenciándose por los temas que tratan: crónicas de sucesos,

crónicas deportivas, crónicas taurinas, crónicas de corresponsales fijos en el extranjero, crónicas de corresponsales en otras provincias, crónicas de enviados especiales, crónicas políticas, crónicas de viajes, crónicas de sociedad, etc.

El corresponsal fijo en una ciudad extranjera es el periodista que el medio destina a un determinado país para obtener una información completa, y en muchos casos exclusiva, de lo que allí pueda suceder. Este periodista que actúa como corresponsal debe conocer perfectamente todos los elementos políticos, culturales, económicos, etc, del país en el que va a trabajar para poder interpretar correctamente las informaciones que allí se producen. También debe esforzarse por ofrecer crónicas que contengan informaciones exclusivas o enfoques propios no facilitados por las agencias de noticias u otros medios de comunicación.

Las crónicas del enviado especial tratan de cumplir las mismas funciones descritas para los corresponsales, pero en este caso se trata de periodistas que el medio envía temporalmente para cubrir determinada información que se está produciendo, o que se presume que en breve se pueda producir, en una zona geográfica determinada. Los enviados especiales cuentan con la desventaja, frente a los corresponsales fijos, de que necesitan conocer con rapidez las circunstancias de ese entorno, en muchos casos desconocido hasta entonces, para poder informar con eficacia.

Entrevista/Reportaje Interpretativo

La mayor parte de este punto está explicado cuando hablamos de Reportaje objetivo. De todas formas, podemos decir que en este punto el periodista se toma todas las licencias posibles al momento de escribir. Puede (y debe) generar un clímax, un escenario, hacer que el lector se sienta a gusto, dentro de la nota, que la descripción lo lleve al lugar, el lector tiene que sentir que está entre el entrevistado y el periodista.

A este punto se llega trabajando sobre, no solo la interpretación de lo que dijo o no el entrevistado, sino mediante el anexo de información secundaria, que, si bien puede no tener relevancia, genera un acercamiento en el lector que el reportaje tradicional o informativo no puede hacer.

Géneros periodísticos:

¿Qué son y para qué sirven?

Raúl Peñaranda U. *

Los géneros periodísticos, así como por ejemplo los géneros literarios, son formas de expresión escrita que difieren según las necesidades u objetivos de quien lo hace.

“Si se intenta una definición, dice el académico boliviano Erick Torrico, se puede decir que los géneros son especies -arquetípicas, en la teoría- que reúnen aquellos mensajes que son formalizados de modo tal que constituyen una “familia”, o sea a los que tienen lazos de parentesco en su esencia y en su entorno y que, precisamente por ello, se diferencian de los demás”.

El doctor Josep María Casasús señala en su texto "Estilo y géneros periodísticos" que durante siglos, antes del surgimiento del "lenguaje periodístico", se destacaron nitidamente dos formas de presentar los hechos: el "relato homérico o nestoriano" (presentar los hechos según su importancia decreciente, es decir colocar en los primeros párrafos lo más importante) y el "relato cronológico", es decir según su aparición en el tiempo. El "relato homérico" se inscribe dentro de la retórica clásica.

Podríamos decir que estos son las dos grandes formas de expresión escrita que ha tenido la literatura desde la antigüedad hasta el Renacimiento, cuando empezaron a surgir nuevas modalidades de expresión.

Como se verá más adelante, estas definiciones nos servirán para elaborar una propuesta de definición de los géneros presentes en la prensa boliviana.

La Biblia tiene el primer *lead* de la historia

Si nos atenemos a lo que dice Casasús, y siguiendo también una idea presentada por Martín Vivaldi, los textos "homéricos" de la antigüedad presentan la forma que muchos años después, con variantes, se ha venido en denominar "pirámide invertida" y *lead*.

Según Casasús y Vivaldi, en el primer libro de la Biblia, el Génesis, se encuentra el primer *lead* de la historia: "Al principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo. Dijo Dios: 'Haya luz', y hubo luz. Dijo luego Dios: 'Haya firmamento en

medio de las aguas".

Con el paso de los años, señala Casasús, este estilo de relatar los hechos según su "fuerza decreciente" fue cediendo ante los relatos cronológicos, que seguían con rigor el relato según su aparición temporal. No importaba que el hecho más importante estuviera expresado al final del texto.

Casasús cita otras obras al margen del Génesis, especialmente las de Homero, en las que se nota que en el primer párrafo, e incluso en la primera oración del texto, está el elemento más importante: "Este joven morirá al amanecer".

El erudito alemán Tobías Peucer, que escribió la primera tesis sobre periodismo, en 1690, dice en su trabajo que en los textos periodísticos debían estar presentes las circunstancias del sujeto, objeto, causa, manera, lugar y tiempo, es decir casi calcados los elementos de las denominadas "cinco preguntas" del *lead* del periodismo anglosajón que se entronizó dos siglos después.

El retórico hispanolatino Quintiliano, que vivió en el primer siglo de nuestra era, ideó un hexámetro interrogativo que servía para responder sobre las "circunstancias" de los hechos: *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo y quando?* (¿Quién, qué, dónde, por qué medios, por qué, cómo y cuándo?).

Las similitudes con las famosas cinco preguntas de la escuela anglosajona de periodismo están a la vista.

El relato cronológico, sin embargo, se impuso posteriormente y fue considerado como el orden "natural" con el que debían expresarse las ideas.

Desarrollo de los géneros periodísticos

El relato de orden cronológico fue el rasgo principal del periodismo hasta bien entrado el 1800.

En los inicios del periodismo, dice el investigador peruano Juan Gargurevich, las "noticias" no existían en el modo que se conocen hoy. Estas eran relatos de temas diversos contados "de la manera más natural posible, y en estricto modo cronológico".

Según el brasileño José Marques de Melo, con la invención de la imprenta de Guttemberg no nació el periodismo, sino la publicidad y la propaganda. Recién cuando se dan ciertas

condiciones de libertad económica y de pensamiento a principios de 1700, se puede decir que nace el periodismo.

Sin embargo, era un periodismo ligado a la opinión y las ideas políticas y religiosas. Los diarios (unas cuantas páginas de las que no se imprimían más de unas decenas o centenas de ejemplares) se referían generalmente a temas políticos y eran usados por distintos grupos de interés como instrumentos de amplificación de las ideas.

Aquí encontramos entonces al primer "género" periodístico, o la primera forma de expresión: la opinión.

Los siglos 16, 17 y 18 estuvieron marcados por la política y la teología. Sin embargo, el siglo 19 tuvo el signo de la economía y de importantes avances tecnológicos e industriales y es cuando se terminó de afianzar la división entre "noticias y opiniones" (*news and comments*) que un siglo antes el Daily Courant de Inglaterra había introducido tímidamente.

Por lo tanto, con la separación entre *news and comments* nace un segundo "género", la noticia. Esta separación entre opiniones y noticias, tan propia del periodismo anglosajón, reinó hasta bien entrado el siglo 20 y separó al material periodístico en dos grandes géneros: informativo y opinativo.

En el primer tercio del siglo 19, el célebre impresor Emile de Girardin provocó una de las más grandes revoluciones en la prensa, poniendo las bases de una característica que sigue hasta hoy: introdujo el concepto de los avisos pagados, que pasaron a ser rápidamente el sostén de los periódicos.

Esta fue, entonces, una nueva subdivisión. Por lo menos los diarios empezaron -desde inicios del 1800- a dividirse en opiniones, noticias y publicidad, aunque es evidente que esta última no puede ser considerado como un "género".

Poco después, a mediados del 1800, se retomó -bajo la forma del "pirámide invertida"- la idea del hexámetro de Quintiliano, unos 17 siglos después de creado. Pese a ello, la agencia norteamericana The Associated Press se ufana de ser inventora de la "pirámide invertida".

En esa época, dice Gargurevich, los periódicos se dividían en "cartas remitidas, diálogos, artículos remitidos, artículos comunicados y a veces las ya olvidadas alegorías (sueños)", y que las noticias propiamente dichas están contenidas en los comunicados.

El desarrollo de la prensa desde mediados del siglo 19 hasta nuestros días ha hecho que se incorporen una serie de nuevos géneros, como veremos a continuación.

Los géneros interpretativos

La tradicional división anglosajona en *news and comments* de la que hemos hablado en el acápite anterior, cede a principios del siglo 20 a una tercera clasificación, la "interpretación", especialmente impulsada por la revista norteamericana Time.

Así, con la inclusión de este tercer "género", se conforma una de las más generalizadas divisiones de los géneros en la actualidad: informativos, opinativos e interpretativos. La división, sin embargo, no es completamente aceptada, como veremos más adelante, aunque sirve para ordenar la discusión respecto del tema.

El género interpretativo, surgido en la década del 20 cuando Henry Luce y Briton Hadden crearon Time, tuvo su verdadero afianzamiento en plena Segunda Guerra Mundial, dice Gargurevich.

Lo que la "interpretación" busca es dar mayores datos de contexto que *expliquen* los hechos, no que los *califiquen*.

Gargurevich señala que en los años 40, en pleno conflicto bélico, y cuando la victoria de los aliados contra el régimen nazi no estaba tan claro, la población ya no requería de "datos fríos", como había sido la tradición en ese país, sino de explicaciones, consideradas antes poco menos que un pecado.

Además, en la década del 40 se recuperan géneros olvidados, como son por ejemplo las crónicas.

Las agencias internacionales norteamericanas empiezan a dividir su trabajo entre *news* (noticias) y *features*, que podríamos llamar "notas de color", que Gargurevich señala que corresponden a las "crónicas" del mundo hispanoamericano.

El "Nuevo Periodismo"

En la década del 60 surgió lo que se ha venido en denominar "Nuevo Periodismo" y que es difícil de definir como "género periodístico" por sus evidentes relaciones con la literatura. No vale la pena extenderse en el concepto de "Nuevo Periodismo", pero su impacto e influencia fue inmensa primero en Estados Unidos y luego en el resto del mundo occidental, porque ayudó a liberar más todavía las formas de redacción periodísticas.

Los autores del "Nuevo Periodismo" se permitían "meterse" dentro de la psicología del personaje y reflejar todos los elementos del ambiente, después de hacer varias "entrevistas a profundidad" a todos los involucrados. Los impulsores de esta tendencia no se consideraban a sí mismos como periodistas. Calificaban a su trabajo como expresiones de un "nuevo género literario" y como "novelas de no-ficción".

Aquellos periodistas (¿o novelistas?) redactaban textos como el que sigue, que relata el fallecimiento por desnutrición de una joven después de seguir una polémica y radical dieta para curar la jaqueca. Nótese que el periodista no fue testigo de los hechos:

"... La tarde del 13 de octubre, Sess y Min Wiener fueron a visitar a su hija en Nueva York. Al verla echada en un colchón, en una esquina del cuarto, Sess quedó boquiabierto y se puso lívido. Beth Ann era un esqueleto viviente, sus piernas eran piel y hueso. Sus ojos aparecían hundidos en sus órbitas. Apenas podía sentarse. No pesaba más de 32 kilos...". (Texto de Robert Christgau, citado por Tom Wolfe.)

Los experimentos de ese tipo de periodismo no fueron realizados exclusivamente por los periodistas-literatos estadounidenses. En América Latina también se dio este fenómeno, de manera magistral, en los trabajos de Gabriel García Márquez. Este autor escribió varios relatos con las mismas características del "Nuevo Periodismo". El más conocido de ellos es "Relato de un Náufrago", escrito cuando en Estados Unidos esa técnica recién se iniciaba.

Hoy, en la segunda mitad de los 90, existen decenas de denominaciones para los géneros periodísticos, según la clasificación que dan los numerosos autores y estudiosos del tema. Desde notas informativas hasta reportajes y análisis periodísticos, pasando por entrevistas, reseñas, críticas, columnas y un largo etcétera, el periodismo nunca tuvo como ahora tantas formas de expresión.

Y pese a ser un fenómeno extendido y que data de los orígenes del periodismo, los estudios de los géneros no han llegado ni de cerca a consensos o generalizaciones respecto de la identificación de éstos. Casi se puede decir que cada autor presenta su propia categorización.

El chileno John Müller señala que "hoy, cuando se habla de géneros periodísticos, se hace referencia a un verdadero caos de tipologías que incluye denominaciones ambiguas, inciertas y en la mayoría de los casos -por esas mismas razones- incoherentes".

Vivaldi, el español pionero en la discusión de los géneros, ya adelantó las dificultades que tendría

el debate, en su texto de 1973. En esa obra, el autor señala: "Metodológicamente, admitimos y reconocemos la dificultad de deslindar campos, de precisar netamente, de diferenciar un género periodístico de otro.

Como en todo campo artístico -y el periodismo es también arte-, hay un entrecruce de rasgos: artículos que tienen mucho de crónicas; crónicas que son propiamente artículos y reportajes especiales que, por su tono y enfoque, rozan el campo de la crónica o del artículo".

Los criterios de definición

Esa confusión metodológica a la que hace referencia Vivaldi ha llevado a hacer clasificaciones tomando en cuenta diversos criterios, que son los siguientes:

Según la temática: por ejemplo, periodismo deportivo, periodismo especializado, crónica policial, etc.

Según el modo de trabajo: por ejemplo, periodismo de investigación o periodismo de denuncia.

Según la corriente de pensamiento: en el caso del denominado "Nuevo Periodismo" o Periodismo Católico, etc.

Según el criterio de objetividad: en los casos de "noticia" en contraposición a "editorial", por ejemplo.

Según la estructura: cuando se considera una entrevista, una crónica o un editorial como géneros individuales.

Según el propósito: cuando se señala al periodismo informativo u opinativo, por ejemplo, como género.

Como se ha señalado, diversos autores y estudiosos han efectuado tipologías sobre los géneros, las mismas que han ido evolucionando y cambiando con los años. A continuación, algunas definiciones:

María Julia Sierra divide a los géneros entre periodismo noticioso (crónicas, columnas, reportajes, entrevistas, editoriales, artículos de fondo y noticia) y periodismo literario (semblanza y cuento de la vida real).

John Hohenberg menciona noticia básica (lo más objetiva posible), noticia de interés humano, entrevista, biografía popular, noticia interpretativa, reportaje especializado, columna,

reportaje investigador y reportaje de campaña.

Martín Vivaldi menciona tres géneros, que son el reportaje, la crónica y el artículo, y establece las siguientes subdivisiones: gran reportaje, noticia, reportaje-detective, reportaje-cronológico, columna, suelto y artículo de costumbre.

José Luis Martínez Albertos plantea tres estilos: (informativo, de solicitación de opinión y ameno) y cuatro géneros (información, reportaje, crónica y artículo).

Armando de Miguel distingue tres "especies periodísticas", según los propósitos del periodismo (periodismo informativo, periodismo literario y literatura periodística).

Esteban Morán señala cuatro "géneros informativos" (la noticia, la entrevista, la crónica y el reportaje) y "cuatro géneros de opinión o interpretativos" (el editorial, la crítica, la columna y el comentario).

Johnson y Harris mencionan noticias corrientes, crónicas especiales, nota de interés humano, noticias sociales, ilustraciones (fotografías, gráficos, etc.) y editoriales.

Siegfried Mandel identifica nota periodística, nota de interés humano, columna, crónica, editorial, entrevista y reportaje.

Luiz Beltrão define noticia básica, entrevista, crónica y reportaje, subdividiendo éste en tres: reportaje de rutina, historia de interés humano y gran reportaje.

José Benítez plantea noticia o "relato noticioso", entrevista y reportaje.

Juan Gargurevich identifica la nota informativa, la entrevista, la crónica periodística, el testimonio periodístico, los géneros gráficos, la campaña, el folletón, la columna, la reseña, el reportaje y el editorial.

Marques de Melo expresa que los géneros son la noticia, el artículo, la fotografía, la caricatura, la carta, comentario, crónica, editorial y entrevista.

Erick Torrico ubica a los géneros en informativos (con los denominados "subgéneros" noticia, suelto, nota de redacción, cocinado, crónica, entrevista y reportaje), opinativos (editorial, artículo (que), comentario (columna) y crítica) e interpretativos (interpretación y análisis).

John Müller establece tres géneros: informativos, opinativos e interpretativos, aunque no señala sub-clasificaciones.

Mi definición

Mi particular visión de los géneros hace que los divida en cuatro, siguiendo las ideas de Torrico y Müller, pero añadiendo uno, el de los entretenimientos. Así, quedamos con los siguientes:

Géneros informativos

Tienen como función básica el relato de los hechos, reflejándolos de la manera más fría posible, sin añadir opiniones y permitiéndose solamente la presencia de algunos datos de consenso. Incluye la nota o noticia, la crónica, la entrevista y el perfil

Géneros opinativos

Este género se utiliza para dar a conocer “ideas” y “opiniones” en contraposición con el reflejo de los hechos. Las opiniones pueden estar ancladas en los valores, ideas y sentimientos del autor de los textos, y no necesariamente en los hechos.

Están incluidos en este los siguientes: el editorial, la columna o artículo, la caricatura de opinión, el comentario la crítica o reseña y la carta.

Géneros interpretativos

Se ubica en posición equidistante entre el género informativo y el opinativo. Si bien no incluye opiniones subjetivas, si presenta enfoques y visiones específicos de los temas. Ofrece una gran cantidad de datos de contexto y visiones contrapuestas para luego ofrecer conclusiones y dar los elementos suficientes para que el lector *entienda* los hechos. Incluye las siguientes clasificaciones: análisis y reportaje

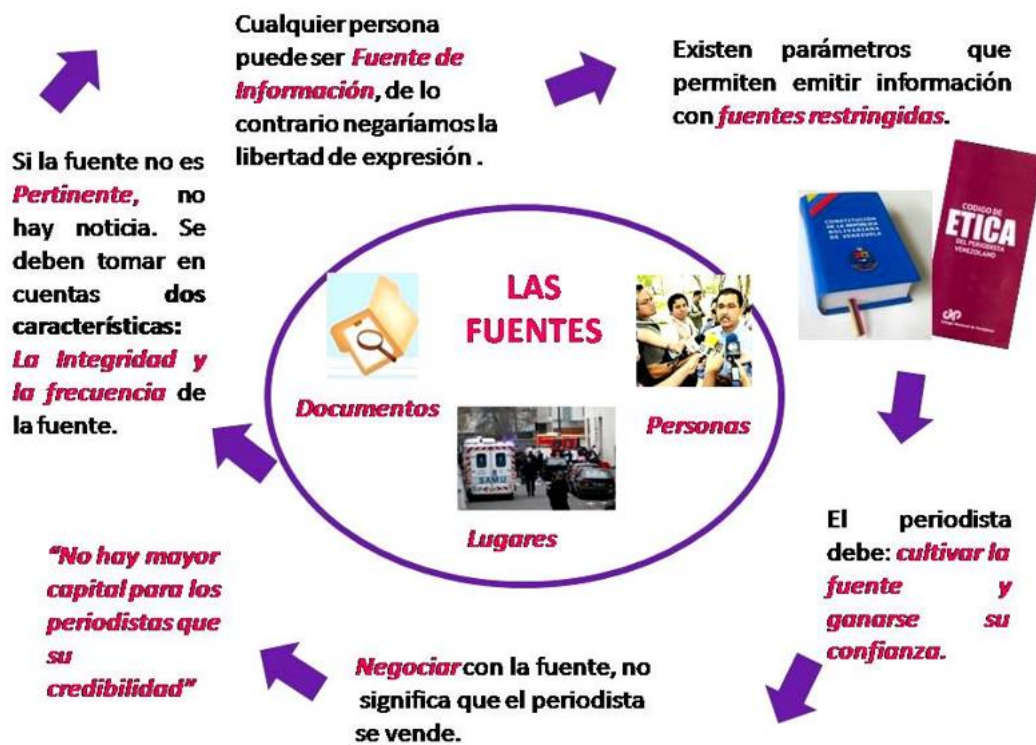
Géneros de “entretenimiento”

Busca precisamente “entretener”, es decir provocar solaz y esparcimiento. Su función, a diferencia de los otros géneros, no es la de difundir el relato de un hecho y su valoración, sino la de divertir y distraer.

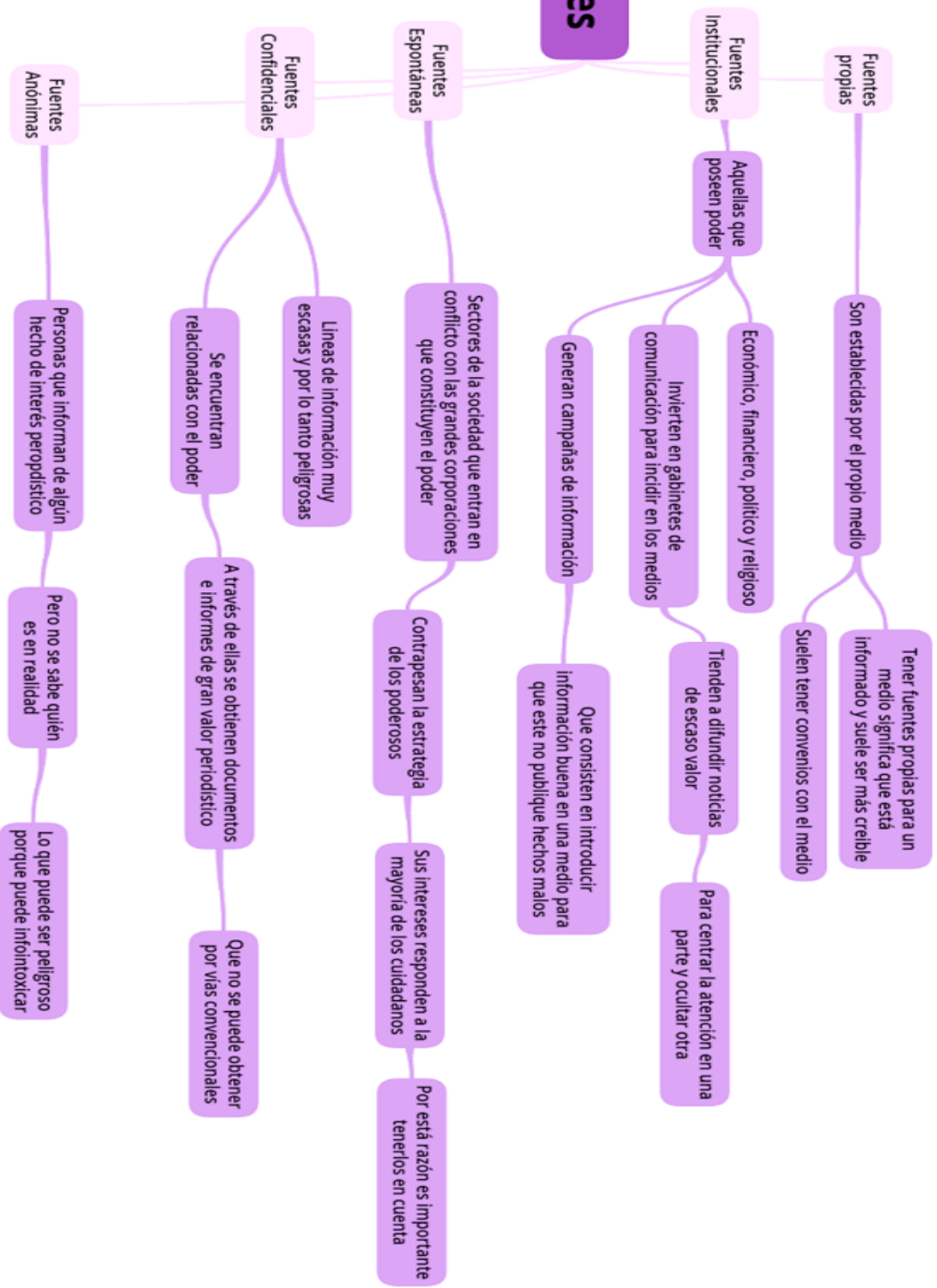
En este género están incluidos las tiras cómicas y las caricaturas (que no valoren la actualidad o a un personaje), además de crucigramas, juegos, horóscopo, etc.

Fuentes de información

A continuación, encontrarán dos gráficos con detalle de lo que son las fuentes y cómo funcionan. Tengan en cuenta que son solo a modo de ejemplo y existe material teórico acerca del tema, mucho más específico. Nuestra intención es hacer solo un repaso del tema y no trabajar en profundidad sobre el mismo.



Tipos de fuentes



Documento elaborado por la Cátedra Taller de Redacción Periodística a modo de resumen.

¿Qué son las Fake News?

Los usuarios de las redes o los *social bots* son los encargados de difundir *fake news*, comentando, compartiendo o retuiteando el contenido.

¿Cómo funcionan?

Se difunden información falsa deliberadamente. Intentan llamar la atención con contenido supuestamente “auténtico” para escandalizar a la opinión pública y manipularla.

Este tipo de noticias son creadas tanto por individuos, como por grupos, que actúan en su propio interés o en nombre de otros.

¿Cuál es su objetivo?

La difusión de desinformación tiene principalmente objetivos **PERSONALES, POLÍTICOS O ECONÓMICOS.**

¿De qué manera podemos reconocerlas?

Cuanto más a menudo se utilicen estas estrategias, más fácil será distinguir las *fake news* de las noticias reales.

Comprobar el emisor

En las redes sociales, revisa el perfil del emisor **antes de compartir una publicación.** Hazte las siguientes preguntas:

- ¿Desde cuándo existe su cuenta?
- ¿Tiene el símbolo azul de verificación?
- ¿Cuántos amigos y seguidores tiene?
- ¿Qué tipo de publicaciones comparte normalmente sobre el tema?

Las cuentas creadas recientemente, **con pocos amigos o seguidores** y **con contenido sensacionalista** indican que puede tratarse de un *social bot* o de un trol que difunde *fake news*.

Verificación de las fotos

Las imágenes pueden ser **sacadas de contexto** fácilmente. Presta atención a indicios como anuncios publicitarios, nombres de lugares y señales de tráfico o matrículas y comprueba si corresponden a la ubicación real. También es útil

la **búsqueda de imágenes inversa** a través del URL de la imagen con herramientas como Tineye o la extensión de Chrome Reveye. De esta manera podrás saber cuándo y en qué contexto se publicó la imagen por primera vez.

Verificar la URL

Algunas *fake news* se difunden con el **diseño de medios de comunicación conocidos** para inspirar confianza. Por ello, es aconsejable comprobar la dirección URL en la barra de direcciones. En ocasiones, la única diferencia es un guion u otra terminación como *.net* en lugar de *.es* o *.com*.

Verificar la fecha de publicación

Verifica siempre la fecha de la noticia y si otros medios han informado sobre el caso. Si no hay otras fuentes, es probable que se trate de una *fake new*.

¿Qué podemos hacer?

Evaluar el impacto de esa noticia falsa... No todo material que se viraliza tiene un impacto real y en ese caso no merece una respuesta. Volvemos al punto de verificación, de donde sale la información, quién la difunde, cuantos seguidores tiene y demás.

Si el alcance es masivo y real... lo ideal sería aportar información real y confiable para reducir el impacto negativo. Es necesario contar con algunos canales (cafecito) a través de los cuales poder dar respuesta a esa información que esta teniendo el alcance real.

Efectos de las fake news en la sociedad

Casi todo el mundo puede crear, difundir y manipular contenido en Internet. Y debido a que un creciente número de personas se informa sobre las noticias mundiales solamente en la red, las *fake news* representan cada vez un problema más grave.

Por un lado, la democracia se basa en la **información de libre acceso** que ayude a contrastar la información sobre problemas políticos, sociales y económicos.

Por otro lado, sin embargo, la información falsa promueve **la desconfianza y el escepticismo** y dificulta los debates y la resolución de conflictos sobre una base común.

¿Qué tipo de Fake News podemos encontrar con más frecuencia?

- **Desinformación deliberada:** noticias inventadas y distribuidas con intereses concretos. Normalmente estas noticias se dirigen a grupos especialmente susceptibles a este tipo de información, que califican el contenido como creíble y lo comparten en sus redes sociales sin verificarlo.

- **Titulares falsos:** los titulares que presentan hechos falsos para llamar la atención han sido durante mucho tiempo un método estilístico popular entre los medios de comunicación poco serios. A menudo, al leer el artículo, se descubre que el titular es deliberadamente engañoso y que no se corresponde con el contenido de la noticia. Los titulares falsos también son conocidos como titulares *clickbait*.
- **Publicaciones virales:** en las redes sociales, se publican noticias nuevas cada segundo. Por ello, los usuarios no se toman su tiempo para verificar la autenticidad de cada publicación. Dado que las grandes plataformas se basan en las veces que una publicación ha sido compartida, los “me gusta” y los seguidores, las publicaciones populares se muestran con mayor frecuencia aún cuando no son verdaderas, como en el caso de las *fake news*.
- **Sátira:** las noticias satíricas hablan sobre las polémicas actuales y las mezclan con eventos inventados y a menudo absurdos. Es un recurso estilístico para llamar la atención sobre los problemas sociales o denunciar las malas conductas políticas. Sin embargo, existe el peligro de que no se reconozca el componente humorístico y se confunda con la realidad.

<https://www.tycsports.com/al-angulo/cinco-grandes-censo-aclarar-los-tantos--id411300.html>

El Censo nos puede aclarar los tantos sobre los grandes del fútbol argentino

¿Cómo se mide la grandeza o pequeñez de un club? ¿Por qué es injusto repetir la cantinela de los "cinco grandes" para referirse a los mismos equipos que fueron calificados así hace casi un siglo?

Alejandro Fabbri 12/02/2022

Argentina Presidencia | INDEC Instituto Nacional de Estadística y Censos | CENSO 2022 República Argentina

CENSO NACIONAL DE POBLACIÓN, HOGARES Y VIVIENDAS 2022

VIVIENDAS PARTICULARES P

FÚTBOL ARGENTINO

Copie del plano en la sede antes de salir a censo:

Provincia: [] Departamento / Partido / Censo: [] Localidad: [] Federación: [] Rango: [] Sección: []

¿CON CUÁL EQUIPO DE FÚTBOL SIMPATIZA USTED?

¿TIENE ALGÚN OTRO CLUB QUE LE SIMPATICE?

10 de 10 preguntas

Compartir este Censo digital | Ir a la encuesta | Total de respuestas de la encuesta

Muchas veces utilizamos frases que escuchamos a través de nuestra vida y las repetimos por comodidad o porque sinceramente pensamos que encierran una verdad o por lo menos, dicen algo inteligente. **En el fútbol hay palabras que se siguen mencionando y hay una costumbre muy fuerte de darle credibilidad a ciertas cosas que vienen desde tiempos lejanos.**

En la Argentina de hace casi un siglo, en la década anterior a la primera Copa del Mundo que se jugó durante 1930 en Montevideo, ya se lo decía y casi cien años después, seguimos con los mismos clichés, idéntica explicación para algo que ha cambiado y no queremos ver o no conviene a los oídos y ojos del poder futbolístico. En esos años treinta, quedó establecido que los clubes **“grandes”** del fútbol argentino eran cinco: **Boca, Racing, San Lorenzo, Independiente y River**. Los cinco habían ganado campeonatos en la era del amateurismo, que arrancó con el legendario **Alumni** de los hermanos Brown y se fue ampliando y popularizando hasta la masividad en ese período 1920-1930.



La creación de la **Primera B Nacional** en 1986 le otorgó una impronta federal y fueron los equipos cordobeses, mendocinos y tucumanos los que más participaron en ellos, además de otros de lugares bien distintos como Jujuy, Salta, San Juan, Río Negro, Corrientes, Chaco y Misiones.

Sin embargo, hoy a nadie le tiembla el pulso para repetir la cantinela de “**los cinco grandes**” en referencia a los mismos clubes que fueron calificados así hace un siglo. De nada ha servido, parece, el crecimiento de **Estudiantes de La Plata** (que sumó títulos locales y cuatro copas Libertadores) ni de **Rosario Central** o **Newell's Old Boys**, dueños del favor popular en una ciudad que supera los dos millones de habitantes como Rosario. Lo mismo se puede decir del **Talleres** cordobés, o de lo que significan **Vélez** o **Huracán** en la Capital, **Colón** en Santa Fe u otros clubes que han evolucionado en todos los planos como **Lanús**, **Godoy Cruz** o alguno que se nos escapa.

Para dar un ejemplo, en **Brasil** hace cincuenta años los “clubes” grandes solamente unían a los equipos populares de Sao Paulo y Río de Janeiro, eran **Flamengo**, **Fluminense**, **Botafogo** y **Vasco** por cariocas, **Sao Paulo**, **Palmeiras** y **Corinthians** por los paulistas, además del famoso Santos del puerto que se ganó el favor de muchísimos brasileños por la aparición de **Pelé**. Después llegaron **Gremio** e **Inter de Porto Alegre**, **Cruzeiro** y **Atlético Mineiro** de Belo Horizonte, **Atlético Paranaense** de Curitiba y hoy están en duda si hay uno o dos grandes más. **Brasil es federal y lo demuestra en los hechos y en su periodismo.**

Acá, seguimos detenidos en el tiempo. ¿Cómo se mide la grandeza o pequeñez de un club? Hay muchos puntos para considerar: **historia deportiva con títulos locales e internacionales, años en la máxima categoría, descensos y ascensos, público que lo apoya, jugadores consagrados, aportes a la selección nacional, ídolos que trascendieron la camiseta, números ante rivales similares.** Creo que hasta ahí llegamos.

El deterioro que ha sufrido la competencia local, el marcado retroceso de **Independiente**, **San Lorenzo** y **Racing** en la disputa contra **Bover** (Boca+River) es

notoria. Si tomamos en cuenta los últimos torneos, aunque *la Academia* haya logrado ganar torneos argentinos, la distancia que han impuesto **River** y **Boca** es tan amplia como nunca ha sucedido. Encima, cuentan con un formidable apoyo mediático que pretende hacernos creer –por momentos- que ambos disputan otro torneo y el resto de los equipos uno mucho menos jerarquizado. Es responsabilidad del periodismo nacional el diseñar la información como si este país fuese Uruguay, donde **Nacional** y **Peñarol** son los dueños de los corazones del 90% de los orientales. Acá, afortunadamente, la mitad del país o casi le entrega su pasión a otros colores que no son ni *xeneizes* ni *millonarios*.

Quizá una manera de establecer verdades estadísticas sería que se agregase dos simples preguntas en el próximo **Censo Nacional**: **¿con cuál equipo de fútbol simpatiza usted? ¿tiene algún otro club que le simpatice?** Sencillo, práctico, aclaratorio de infinitas discusiones y solucionador, como verdad revelada, de apuestas interminables.

Hoy, la sensación es que no podemos seguir creyendo en 2022 que Buenos Aires todo lo puede, que hay que ser porteño o suburbano para ser de un “equipo grande”. **Estudiantes** lo ha demostrado, los dos colosos rosarinos también, **Vélez** y **Talleres de Córdoba** casi como **Colón**, lo han hecho. **¿Tienen que mudarse a la Ciudad Autónoma para tener una chapa mayor a la que muchos le otorgan?** Sabemos que es una discusión interminable. Ya es hora de ir definiendo precisiones, tratando de respetar a buena parte del país que está harta de escuchar y repetir que Dios atiende solamente en Buenos Aires.

Entrevista

Dos horas frente a un asesino

Revista Tres Puntos | 28 de Enero de 1998

El martes 13 de enero a las nueve de la mañana Alfredo Astiz se reunió con nuestra editora periodística Gabriela Cerruti en el Hotel Naval. El contenido de esta charla de casi dos horas se publicó en las últimas dos ediciones de tres puntos, provocó once causas judiciales y terminó con la destitución de Astiz de la Armada.

POR GABRIELA CERRUTI

La puerta vaivén de Córdoba 622 es un pasaporte al pasado.

—Busco a Alfredo Astiz— le digo al recepcionista.

—Once punto uno— indica un señor corpulento, de espaldas al mostrador de madera.

El recepcionista habla por teléfono, cuelga y me mira.

—El señor dice que lo espere un minuto.

El Hotel Naval debe ser uno de los pocos lugares de Buenos Aires en donde todavía le dicen señor a Alfredo Astiz. Es uno de esos hoteles porteños para clase media con alguna pretensión: un poco de cuero, lámparas amarillas prendidas todo el día —porque no hay ventanas que dejen pasar la luz de la calle—, alfombras que merecen estar sucias y muchos espejos. En una vitrina, souvenirs de la Armada Argentina: platos con la imagen de la Fragata Libertad por cinco pesos y ejemplares de Nunca Más, definitivamente, un folletín en el que un grupo de marinos sigue empeñado en discutir con nadie si hubo o no desaparecidos.

Alfredo Astiz emerge del ascensor, baja la escalera y me indica con un gesto la mesa de uno de los rincones, un espejo a cada lado que reflejan todo el bar. Se sienta mirando la entrada. Pide dos cafés cortados y agua minera¹. Gustavo Niño, el infiltrado en las Madres de Plaza de Mayo, el asesino de Dagmar Hagelin y las monjas francesas, uno de los mayores símbolos del horror que vivió la Argentina bajo la dictadura, no es un “ángel rubio”, como repiten sin sentido las crónicas de las revistas de actualidad que lo muestran bailando en las discotecas o veraneando en Playa Grande. Es un hombre mayor, petiso, todavía rubio y de ojos celestes —eso sí es cierto—, al que le faltan algunos dientes y le sobran algunos kilos. Tiene cuarenta y tres años, Aparenta muchos más.

Ya pasaron veinte desde que comandaba los secuestros de la ESMA. Tal vez no se haya dado cuenta. Sonríe inevitablemente, todo el tiempo, y va a sonreír durante las dos horas que durará el encuentro, entre las nueve y las once de la mañana del martes. Da lo mismo

si está relatando un asesinato o contando lo que él considera un chiste. Como si quisiera seducir, y es patético. O como si quisiera dar miedo, y es patético.

— ¿Vos sos de izquierda?— pregunta.

—Si la pregunta es si creo que ustedes secuestraron y asesinaron gente, entre ellos bebés, que hay que hubo campos de concentración, sí, creo todas esas cosas.

—Está bien, pero yo también creo todo eso. — Astiz se ríe. En el 82 le dije a un amigo que me preguntó si había desaparecidos: seguro, hay seis mil quinientos. Supongo que algunos más, no sé exactamente cuántos más. No más de diez mil, seguro. Así como digo que están locos los que dicen treinta mil, también deliran los que dicen que están en México. Los limpiaron a todos, no había otro remedio.

— ¿Qué quiere decir “los limpiaron”?

—Los mataron. ¿Qué iban a hacer? Ya estaba la experiencia del 73, que los habían metido presos y después los amnistiaron, y salieron. No se podía correr el mismo riesgo. No había otro camino.

—Salvo el camino de la justicia.

—Imposible. Te voy a decir por qué. Hubo dos razones. La primera, que era imposible probarles nada. No había una prueba contra ninguno. Todavía no se les pudo probar nada. Si el único juicio que avanzó un poco y después de que el juez trabajó como loco fue el juicio contra Mario Eduardo Firmenich. Esa es la diferencia entre el terrorista, el guerrillero y el subversivo. El subversivo no deja huellas, ni pruebas, no se le puede probar nada. Pero había una segunda razón y es que las Juntas fueron cobardes. La verdad es que fueron cobardes, no se bancaron salir a decir que había que fusilarlos a todos. Pero tenían razón. En esa época (Francisco) Franco había puesto en España la pena de muerte para los etarras que mataban civiles. Y estaba el proceso contra dos de ellos, que duró años, hubo movilizaciones en la calle, de todo, hubiera sido una locura tenerlos más tiempo encerrados.

— ¿Cómo los mataban?

—No sé, yo hasta ahí no llegaba. A algunos los matábamos en los tiroteos, pero a otros no sé lo que les pasaba, yo los entregaba vivos.

— ¿A cuántos mató usted?

—Nunca le hagas esa pregunta a un militar.

— ¿Por qué?

—Porque preferimos no saberlo.

— ¿Usted participó en alguno de los vuelos en los que tiraban gente al río?

—No, yo no estuve nunca en los vuelos.

—Pero sabe cómo eran.

—Yo hablo por las cosas que hice. A mí me decían: anda a buscar a tal, yo iba y lo traía. Vivo o muerto, lo dejaba en la ESMA y me iba al siguiente operativo.

—Y no sabía qué pasaba adentro de la ESMA.

—Se dijo de todo de la ESMA. Ahora, esta historia de la demolición y el monumento. No voy a hablar ahora, necesito pensarlo. En dos meses hablamos. ¿Qué querés que te diga? ¿Que era lo de las Carmelitas Descalzas, presidido por la Madre Teresa? No, no era. Era el lugar para encarcelar al enemigo, pero lo que ellos no quieren contar, y por eso no habla la mayoría de los sobrevivientes de la ESMA, es que la mayoría de ellos colaboraba, y hasta nos teníamos afecto. Porque uno le va tomando afecto a la gente con la que tiene que convivir muchos días. Yo a algunos Montoneros los respeto, les llegué a tomar afecto.

—Usted los secuestraba y torturaba.

-Yo nunca torturé. No me correspondía ¿Si hubiera torturado si me hubieran mandado? Sí, claro que sí. Yo digo que a mi la Armada me enseñó a destruir. No me enseñaron a construir, me enseñaron a destruir. Sé poner minas y bombas, sé infiltrarme, sé desarmar una organización, sé matar- Todo eso lo sé hacer bien. Yo digo siempre: soy bruto, pero tuve un solo acto de lucidez en mi vida, que fue meterme en la Armada.

Yo a los Montoneros los respeto, eran el enemigo. Al único que no respeto es a Firmenich, el único odio en serio que tengo en la vida es Firmenich. Se me escapó por cinco minutos. Fue una de las veces que volví llorando de un operativo. Lo teníamos ahí, y silo agarrábamos lo hacíamos mierda. Y cuando llegamos a la casa se había ido hacía cinco minutos. Después dicen que estaba arreglado con nosotros. Te juro que yo tenía la orden de reventarlo si lo agarraba.

— ¿Quién le daba las órdenes y las misiones?

— Mi jefe, mi superior. Me decían te toca éste, va a estar en tal lado, y nos daban una carpeta que no terminaba nunca. Yo me reía, les decía: ¡Eh!, si tengo que leer todo esto no arranco más. No se podía creer la información que tenían sobre todo, Todos los detalles desde cinco años antes.

— ¿Por qué lo elegían a usted para esas tareas?

—A todos nos tocaba. Iba el que le tocaba. Yo estaba a cargo de un grupo, pero otros de otros. Me acuerdo de operativos jodidos, que no me tocaron a mi, como el de (Rodolfo) Walsh, o el de (Edgardo) Sajón.

— ¿Usted secuestró bebés?

—No, nunca, y me opuse mucho. Esa fue una de mis grandes discusiones. Yo devolví bebés. Esa era una regla básica que teníamos con los Montoneros y había que cumplirla. Ellos no

se metían con los nenes ni con las familias. Si cuando pasó lo de Tucumán, que a un coronel le mataron los hijos, yo dije: fue un error de los Montoneros, no lo usen como si fuera que son sanguinarios. Se equivocaron, porque ellos no se las agarraban con las familias. Por eso yo me peleé mucho por el tema de los chicos. Una vez me pasó una cosa terrible. Tuvimos un tiroteo muy jodido, cuando termina entramos y el tipo estaba muerto y había dos chicos sobre la cama. Yo averigüé, y se los devolví a los abuelos. A los tres días me mandan a otro operativo, era una piba sola. Fue durísimo, y en el medio sentí una explosión, que me acuerdo todavía, porque cuando explota algo en medio de un tiroteo no alcanzás a darte cuenta qué es. La piba se había reventado con una granada en la mano. Entramos y había una bañera tapada con colchones y abajo de los colchones dos chicos. Y eran los mismos chicos. En una semana habían perdido al padre y a la madre.

— ¿Qué pasó con los chicos?

—Se los llevé a los abuelos.

— ¿Cómo se llamaban?

—No me acuerdo. Me acuerdo de muy pocos nombres.

— ¿Se acuerda de todos los operativos que hizo?

—No, fueron muchísimos. Era el trabajo de todos los días. Llegaba a la mañana, me daban la orden y salía. Por eso es terrible toda esta hipocresía de por qué no discutíamos o nos negábamos. Yo no discutía, primero porque soy milico de alma, y lo primero que me enseñaron es que hay que obedecer a los superiores. Pero, además, porque estaba de acuerdo. Eran el enemigo. Tenía mucho odio adentro. Habían matado a dos mil de los nuestros. ¿Sabés por qué mata un milico? Por un montón de cosas: por amor a la patria, por machismo, por orgullo, por obediencia. Si todo eso no está muy alto, uno no sale todos los días a hacer su trabajo. No es hacer un balance en una empresa. Es arriesgar lo único que uno tiene, que es el cuerpo. Es el lugar donde se guarda la mente. ¿Sabés el cagazo que pasás? Todos los días, a cada rato. Yo sé que alguien me puede matar. Me temblaban las patas en cada tiroteo, te duele todo el cuerpo, yo paso mucho miedo, pasé mucho miedo. Yo me moría del cagazo. Y al día siguiente tenés que salir de nuevo. ¿Vos te creés que se puede hacer todo eso si uno discute las órdenes todos los días? Y así como uno aprende a no discutir órdenes cuando está abajo, aprende a cuidar a su gente cuando está arriba. Es lo primero que te enseñan. Sos responsable de tu gente. Lo peor que te puede pasar en la vida es que se mate alguno de los tuyos. Y ni te digo si es cumpliendo una orden tuya. Por eso todo esto que me pasa a mí ahora no es nada comparado con lo que pasé. Yo estuve en cuatro guerras. Y en más de treinta combates. Estuve en la guerra contra la subversión, estuve infiltrado en la línea enemiga con los chilenos, cuando decían que no había guerra,

estuve en las Malvinas y estuve de observador en Argelia. Esta es mi quinta guerra. Quedarme callado, haber aguantado todo este tiempo sin decir nada, es mi última guerra. Porque si yo quisiera... ¿sabés qué? Yo soy el hombre mejor preparado técnicamente en el país para matar a un político o a un periodista. Pero no quiero. Apuesto a este sistema. Aunque no me conviene, a mí me conviene el caos, yo me sé mover mejor en el caos. Pero creo en la democracia. Y creo que durante un gobierno democrático las fuerzas armadas deben ser democráticas. Pero nos están acorralando. Todos los días vienen a verme camaradas a decirme: justamente vos, no puede ser, tenés que liderar un levantamiento Y yo les digo que no, pero ya no se les puede explicar más. ¿Cómo le explico a la gente joven? Por eso creo que (el general Martín) Balza es un cretino. ¿Cómo va a decir que hay órdenes que no hay que obedecer? No existirían las fuerzas armadas si eso fuera cierto. Por algo cuando uno usa a sus subordinados para delinquir es peor, se agrava mucho la pena. Porque los subordinados no pueden desobedecer nunca.

— ¿Se acuerda de todos los operativos que hizo?

—No, te dije que no. Era rutina, el trabajo de todos días

— ¿No había un registro?, ¿un archivo?

—No, no había nada. Ojo, no era un caos, como quieren decir por ahí. Cuando te daban la orden te la daban con carpeta con toda la información, pero yo no creo que un archivo, es más, te lo juraría. ¿Sabés cuánta gente pasó la ESMA?

— ¿Usted sabe? ¿Cuánta?

-No sé, pero mucha. Y hay muchos sobrevivientes, muchos: más de los que aparecen. Lo que pasa es que no quieren porque si no contarían lo bien que los tratábamos.

—Los que salieron contaron las torturas, los vejámenes...

—Era la guerra. ¿Y ellos? ¿No estaban locos con lo de la pastilla de cianuro? Eso lo inventó Firmenich. Por eso también lo odio. Como jefe militar debería haberse suicidado dignamente después de toda la gente que murió por órdenes tuyas. Pero yo me llevo bien con los Montoneros. Algunos son amigos míos. El otro día me encontré con (Rodolfo) Galimberti en un bar, vino y se sentó a mi mesa. Después llegó un amigo mío, así que no pudimos charlar mucho. En realidad yo creo que fue bueno que no lo agarráramos a Firmenich. Porque él hundió a los Montoneros. Yo maté en un tiroteo en Haedo al que era el número tres de los Montos, un tipo menos conocido pero mucho más querido. Lino, le decían. Se llamaba Juan Roqué. Si hubiera estado él al frente, hubiera sido distinta la cosa. Pero lo maté yo. Fue un tiroteo durísimo. Casi me dan en una pierna. Quedé temblando por días. Voló toda la manzana, una explosión tremenda.

—Cómo fue la muerte de Dagmar Hagelin?

—Yo no estuve en ese operativo.

—Todos los testimonios lo acusan a usted.

—No está probado. El mejor testigo que tenían dijo que no era yo, que era un rubio de ojos marrones. Lo que pasa es que la causa prescribió. Además, yo sé quién fue. Yo hubiera preferido que declararan prescripta la causa, porque entonces se hubiera sabido quién fue.
.— ¿Quién fue?

—No voy a decirlo. Yo hablo por mí. No soy como (Alfredo) Scilingo. Por eso me respetan tanto en la Armada. Nunca voy a hablar en contra de un camarada. Es una canallada. Todos hicimos todo, sabíamos lo que hacíamos. Scilingo tiene muy mala fama.

—Scilingo dice que se arrepintió. ¿Usted se arrepiente de algo?

—No, yo no me arrepiento de nada. No soy perfecto, puedo haberme equivocado en algo menor, pero en lo grande no me arrepiento de nada. Scilingo es un traidor. Y hay una cosa que aprendí de mi madre y que es el único consejo que puedo dar: cuidate de los traidores. El que traicionó una vez traiciona siempre.

—Lo dice usted, que traicionó a las Madres de Plaza de Mayo y las entregó para que desaparecieran.

—Yo no las traicioné, porque no era una de ellas y me convertí. Yo lo que hice fue infiltrarme, y eso es lo que no me perdonan. Porque me infiltré dos veces. Cuando me acusan de otras cosas me enoja, pero de eso me río.

—Usted las entregó para que desaparecieran.

Cumplí mi trabajo. Además, toda esa historia del beso el día de la entrega es un verso. Yo no estaba ese día.

— ¿No le da asco pensar que se infiltró en un grupo de madres que pedía por sus hijos desaparecidos?

—Eran Montoneros. Recibían órdenes de los Montoneros. Yo respeto a los que piden por sus hijos desaparecidos, pero las madres lo usan para comerciar, por dinero o por política.
¿Vos respetás a Hebe de Bonafini?

—Por supuesto.

—Pero es subversiva, ella no quiere el orden democrático.

—Son madres que lucharon solas contra una dictadura.

—Yo respeto a (Graciela) Fernández Meijide, porque le secuestramos un hijo. Pero ¿y Alfredo Bravo? A Bravo no le secuestraron ningún hijo.

—Lo secuestraron a él.

—Alguna vez voy a escribir yo la historia. No la escribo porque es una tara que tengo: me duele la mano de agarrar la lapicera. Yo que hago tantas cosas físicas, las manos no me

sirven para escribir. Igual, yo no creo que haya que decir la verdad. No es cierto que la verdad no ofende. La verdad ofende. Si acá hacemos un contrato social nuevo, tiene que ser así: de estas cosas no hablamos más. No hace falta saber. Los que quieren saber son morbosos. Sí, pasaron cosas horribles. Ellos y nosotros lo sabemos bien. Los Montoneros saben lo que pasó, y nosotros también. Fue una cuestión entre nosotros y no queremos hablar más.

— ¿Por qué habla solamente de los Montoneros?

— Porque nos dividimos el trabajo con el Ejército. Ellos contra el ERP y nosotros contra los Montos. Era natural. La Marina es gorila, antiperonista y anticatólica. Y los Montoneros eran peronistas y católicos. En cambio, el ERP era de radicales de izquierda y ateos, todo lo que odia el Ejército. Pero yo no quiero hablar. Por eso no doy reportajes, ni acepto fotos. Porque ya está. No hay que hablar más. Tengo un amigo que tiene un poemita sobre el escritorio que dice: "Antes de decir la verdad ensillé el caballo. Puede que lo necesites". Igual, te digo, que no nos sigan acorralando, porque no sé cómo vamos a responder. Están jugando con fuego. Es como si Cassius Clay entra a tu casa y te pega, un día, dos, tres, al final te cansás, y aunque seas más chico le partís una silla en la cabeza. Igual, no somos más chicos. Las fuerzas armadas tienen quinientos mil hombres técnicamente preparados para matar. Yo soy el mejor de todos. Siempre me vienen a ver. Yo les doy siempre el mismo mensaje: tranquilícense, hay que esperar, pasó en todos los países. Pero no sé hasta cuándo. Además, este presidente es el peor de todos. Mucho "hermanito, hermanito" y después te mata. Hermanito, hermanito, y me pasó a retiro, que (Raúl) Alfonsín no había podido hacerlo. Pero no hay que creerles tanto a los periodistas. Para los periodistas ahora resulta que no existió la subversión. Tienen que cuidarse, van a terminar mal. Es como ahora, con el tema de (José Luis) Cabezas. Está bien, lo mataron. Pero no exageren, no es para tanto. ¿Por qué tanto escándalo con Cabezas? ¿Por qué se la pasan diciendo que fue el primer periodista que mataron en democracia? Si fue el segundo.

— ¿Cuál fue el primero?

— Ese que tiraron al Riachuelo encadenado al auto. Bonino, algo así.

— ¿Y usted cómo sabe?

— ¿Cómo no voy a saber? Yo leo todo. Me informo.

— ¿Cómo vive cuando es repudiado cada vez que sale a la calle, no puede salir del país, tiene que estar oculto y es el símbolo de lo peor?

— No es así. Y si es así es el sacrificio que tengo que hacer por la Armada. Pero yo hago mi vida normal. Leo libros de física, de historia, de política. Siempre leo tres libros al mismo

tiempo. Tengo amigos, anoche estuve en un cumpleaños. La gente de la Armada me cuida y me protege.

— ¿De qué trabaja?

—De nada. No hago nada. Por ahí, cuando pasa algo, me engancho. El otro día a un amigo se le rompió la computadora y fui a arreglársela. Y la otra vez se le incendió el campo a un amigo y fui a apagar el incendio.

Segunda parte (publicada en la edición del 21 de enero)

Luego de publicada la primera parte de la charla con Alfredo Astiz, la Armada ordenó su detención. Astiz fue interrogado durante todo el fin de semana y el lunes se presentó ante la Cámara Federal para declarar en la causa que investiga la desaparición del periodista Rodolfo Walsh. El martes fue citado en Tribunales por el juez que investiga el homicidio de Mario Bonino. Ese día los manifestantes le arrojaron huevos y piedras. Ese día, también, Gabriela Cerruti escribió la segunda parte de su entrevista.

El martes 13 a las nueve llegué al Hotel Naval. Cinco minutos después estaba sentada frente a Astiz.

— ¿Vos qué querés?

—Un reportaje.

—Primero charlemos un poco. Za Za me habló muy bien de vos, y yo a él le tengo mucho cariño.

Entonces me contó lo que sabía de mí.

Bastante, con algunos datos ciertos y muchas interpretaciones erróneas. Sabía que había vivido en Punta Alta, y dejó claro que eso, de alguna manera, era un pasaporte a su confianza. Me habló de “los buenos tiempos de Puerto Belgrano. Yo cada tanto vuelvo ahí, sólo por una cuestión de nostalgia”. Creía que mi papá era marino, y tuve que aclararle que no: “Vivíamos allí porque mi abuelo trabajaba en las calderas de la Base Naval”. Sabía que había trabajado en Página/12 durante muchos años y que había escrito “El Jefe”, aunque admitió no haberlo leído.

“Vos sos amiga del Tigre Acosta”, me dijo. Le aclaré que no, y entendí que tampoco había leído Herederos del silencio, el libro que publiqué en julio del año pasado. Comienza así:

“Cuando yo tenía catorce años mi mejor amiga era la hija de un torturador. No de un torturador cualquiera: el padre de María Elena era Jorge El Tigre Acosta, jefe del Grupo de Tareas de la Escuela de Mecánica de la Armada, la Esma, quizá el más espeluznante de todos los campos de concentración que funcionaron en la Argentina entre 1976y 1982.”

Astiz pidió dos cafés cortados, y agua mineral. Apoyaba los codos sobre la mesa al hablar y el mantelito azul con flores se arrugaba hasta correrse después de cada perorata elocuente.

Entonces él lo arreglaba obsesivamente, hasta que las puntas coincidían con las esquinas. Sonreía, y al sonreír dejaba al aire parte de su dentadura sin muelas.

— ¿Vos sos de izquierda?, preguntó.

Allí comenzó el diálogo que fue publicado en Tres puntos la última semana y que Astiz calificó como “una charla informal”. Estos son tramos inéditos y detalles importantes de esa conversación que, por cuestiones de edición, no aparecieron en aquella primera versión.

— ¿Cómo es vivir perseguido por buena parte de la sociedad?

— Yo estuve preso con Alfonsín, nueve meses. Estuve prisionero de guerra. Lo que me pasa ahora no es nada. Además, no es como dicen los diarios. El noventa por ciento de las veces no pasa nada, lo que pasa es que cuando algún loco arma un escándalo sale en todos lados. Mirá, la prueba más clara de que hay nuevo contrato social, un pacto de silencio, de no hablar más del pasado y bancarnos todo lo que pase es que ninguno de los que fueron amnistiados volvió a hablar, ni a hacer nada. La amnistía del 73, que votaron todos en la cámara, muchos políticos que hoy están en el gobierno, dejó libres a tipos que después iban y ponían bombas, que mataban gente.

A mí me preguntan a veces si no me da bronca que haya montoneros en el gobierno. Obeid, el gobernador de Santa Fe, que era montonero, o cuando estaba Luis Prol, que después se murió.

La verdad que si ya se calmaron, no, no me importa. Me parece que ellos y nosotros que somos los únicos que sabemos lo que pasó tenemos que mantener el compromiso de no hablar más del tema. Yo pasé muchas, esto no es nada. ¿Sabés qué es lo único que importa? Que se te muera un subordinado. Y mucho más si es por una orden que vos diste. Astiz se apoya sobre la mesa, casi recostándose, y la camisa celeste se le estira tanto que parece que los botones van a saltar. Tiene los ojos rojos, como si estuviera a punto de llorar. De pronto parece un fanático, o Tom Cruise en una guerra llorando al camarada muerto.

— ¿Y vos qué pensás? Yo sé que no pensás lo que yo, pero a mí me gusta escuchar otras opiniones. Me gusta debatir, ya no es como antes, yo antes era más intolerante.

No contesté. Me acordé que hace casi un año entrevisté a Pierre Vidal Naquet, uno de los historiadores y filósofo más notorios de Francia, que dedicó su vida a escribir sobre el holocausto y la memoria. ¿Hay que entrevistar a los genocidas? le pregunté.” Hay que entrevistarlos, para saber cómo son, qué piensan, para estudiar sobre ellos, para que quede clara la verdad histórica sobre lo que hicieron”, me dijo. Y agregó:” Lo que no hay que hacer nunca es debatir con ellos. Ni aún cuando lo que digan nos suene aberrante. Hacerlo sería

como si un astrónomo quisiera discutir con alguien que afirma que la luna es un pedazo de queso gruyère.”

Astiz se presentaba a sí mismo como un matador profesional, el último eslabón de una cadena burocrática: llegaba a la mañana, le decían a quién debía ir a secuestrar, él lo hacía y lo traía, vivo o muerto. No parecía haber ninguna inteligencia superior detrás de esto, ni ninguna elaboración ideológica.

—Usted no se preguntaba por qué hacían lo que hacían

—Mirá que yo estoy siendo muy sincero, me estoy abriendo mucho. Yo creo que siempre tiene que convivir un poco de izquierda y un poco de derecha. Por eso los buenos dirigentes tienen que saber poner un poco de las dos cosas. ¿Viste que siempre los profesores de educación física y los militares son de derecha y los artistas son de izquierda? Porque para hacer cosas que tienen que ver con el físico tenés que tener una disciplina, una rigurosidad, que te hace de derecha. En cambio para ser creativo necesitás el caos. Por eso los artistas y los intelectuales son de izquierda. Pero un país necesita un poco de orden y un poco de caos. El problema es cuando te vas mucho para un solo lado. Tenés que pegar un volantazo.

—Usted no puede salir del país por la sentencia de la justicia francesa.

—Lo de los franceses es una imbecilidad. Ni siquiera me citaron a declarar, y además hicieron todo el juicio en base a testimonios que no había querido usar la justicia argentina porque era obvio que eran truchos.

—Pero usted las secuestró.

—A una ni la conocía. A la otra, nunca pudieron probarme nada hasta que apareció un tipo que dice que me vio entrar a una habitación con ella y después escuchó a la monja gritar. Estuvo todo armado. Las Madres de Plaza de Mayo estaban manejadas por los montoneros. Yo era el encargado de averiguar quién les daba las órdenes, ¿y sabés quién se las daba? Edgar El Kadri. ¿Sabés quién es? Un montonero.

—Hablamos antes de Rodolfo Walsh, y no me dijo finalmente qué es lo que sabía, lo que había escuchado sobre él.

—Yo no estuve en ese operativo, así que no sé. Escuché porque era muy famoso, porque se la tenían jurada porque él puso la bomba en Seguridad, donde mataron a dieciséis.

—Walsh no ponía bombas.

—Pero organizaba todo para que las pusieran. ¿Me vas a decir que es distinto hacer inteligencia que poner bombas?

—Lo que quiero saber es qué fue lo que escuchó.

—Escuché de todo, porque el caso hizo mucho ruido. Pero además, ustedes los periodistas están convencidos de que había una persecución especial contra ustedes, y no es así. Ahora

pasa lo mismo con Cabezas. ¿Viste los resultados de las elecciones? ¿Sabés dónde perdió el Frepaso en Buenos Aires? En General Madariaga, Dolores y Pinamar. Qué te parece. Es obvio que la gente de esos lugares está harta del tema.

— ¿Usted se fija en los resultados de las elecciones distrito por distrito?

— Me encanta, leo todo, me divierte buscar esos detalles.

A las once de la mañana anuncié que tenía que irme. Astiz estaba entusiasmado, hablando, y me pidió que me quedara diez minutos más. “Tengo que irme, tengo un almuerzo”, mentí.

— Todavía no hablamos de muchos temas, me advertió.

Entonces comenzó un largo discurso contra Ragmar Hagein, en el que incluyó frases del tipo “es un buscavidas, todo el mundo lo conocía de la noche, nunca le importó la hija. Hacía dos años que no la veía cuando pasó todo”. Quise volver a los secuestros de las monjas francesas, y me interrumpió: “Después te cuento de las monjas, vamos a hablar de todo”.

— Usted lo conocía a Alfredo Scilingo?

— Lo veía cada tanto, pero no era nadie. Estaba en automotores. Siempre hizo lo mismo. Está buscando plata, como siempre. Es un personaje... ¿Vos sabés la cantidad de causas judiciales que tiene en contra, antes de esto? El siempre le hizo favores a la Coordinadora, y ellos le pagaban bien. Una vez me lo encontré en Bahía Blanca, caminando por la calle. Vos que sos de allá sabés, si caminás un poco por Alem te cruzás con todo el mundo. Estaba eufórico y me dijo que dejaba la Marina porque se iba a trabajar a la televisión. Parece que la Coordinadora quería competir con La Nueva Provincia, que los matan siempre, y puso un canal de cable. Pero al poco tiempo Alfonsín arregló algo con ellos y cerraron el canal. Entonces Scilingo se quedó sin laburo. Después estuvo metido en una historia de billetes duplicados....

— ¿Billetes falsos?

— No, duplicados, se hacían en la Casa de la Moneda, también eran de la Coordinadora. Lo agarraron acá cerca, en Córdoba, en una esquina. Parece que tiró el portafolio que llevaba, se abrió y empezaron a volar los billetes, no sabés el quilombo que se armó. Y después, con esto de hablar o no, estuvo intentando extorsionar a la Armada, pidiendo plata para no contar.

El domingo pasado, tres días después de que saliera publicada la entrevista, el diario La Nación publicó que el abogado-amigo de Alfredo Astiz, Aberg Cobo, envió a la redacción un informe donde se detallaban las causas judiciales en las que habría estado involucrado Scilingo.

Seguramente Astiz estaba repitiendo parte de ese informe.

— ¿Usted está casado?

— No, nunca me casé. La Armada es mi vida, mi familia, mi hogar. Ahora, te digo, vos sos muy chica y no sabés lo que es New York City, pero en pleno 1978 a mí me preguntaban si prefería ir a la Esma o a New York City y yo contestaba que, obviamente, a New York City a bailar.

— En qué momento estuvo en la Esma?

— 1977 y 1978.

— Hay un tema que me interesa personalmente. ¿Usted sabe algo de la desaparición de Luis Guagnini?

— ¿Mollini?

— Guagnini.

— No me acuerdo. ¿Cuándo fue?

— El 12 de diciembre de 1977.

— No me acuerdo, la verdad es que me acuerdo de algunos nombres, de otros no tengo idea. ¿Quién es?

— Era. Un periodista.

— Ustedes, los periodistas, son una corporación. Te la pasaste preguntando por periodistas. Me parece que sos demasiado periodista.

— Si no fuera demasiado periodista no hubiera estado sentada acá estas dos horas.

Me levanté para irme. Astiz me acompañó. Subimos la escalera, abrió la puerta de calle.

Pensé que podría ver qué pasaba cuando se asomara a la vereda.

— Tengo que volver. No pagué el café. A ver si piensan que soy un ladrón — balbuceó, mientras se daba vuelta para volver a entrar, sin saludarme.

Una última aclaración. Luis Guagnini era, además de un brillante periodista y un hombre decente, el padre de Lucas, mi marido.

«Solo hablarán mis canciones»

El fundador de Los Redondos citó a Pablo Perantuono en Nueva York para dar su última entrevista a un medio gráfico. «Ya no necesito a la prensa», dijo. Aquí la entrevista completa.

Soy dead man walking, dice el Indio, descalzo y sonriente, apenas abre la puerta de la habitación. Se acostó tarde anoche y la resaca se adivina en su energía diluida. Por eso prefirió que la entrevista, la última que le dará a un medio escrito, se realice en su cuarto de hotel. Lleva más de una semana fatigando las calles de Nueva York, su ciudad favorita en el mundo. *Fatigar* significa comer bien, tomar tragos, ver shows, seguir tomando tragos. Desplegar una vida hedonista en una ciudad preparada para el placer.

«Vine por primera vez en el ochenta y nueve. Me acuerdo de estar parado en una esquina, mirar para un costado y ver a una señora de setenta años con patines; mirar para adelante y ver a una especie de fisiculturista que venía de frente; llegar al hotel y que de un ascensor saliera el tenista Guga Kuerten y del otro la actriz Sonia Braga. Ahí me dije: ‘Ya está, este es mi lugar’. Más cuando empecé a conocer sus bares y sus tragos. Esto es Babilonia.»

El Indio camina despacio, desplaza el cuerpo con cuidado. La imagen del artista colosal queda detenida en las fotos, aquellas en las que brilla como un dios olímpico frente a miles de almas que lo adoran desde el llano. Aquí, en el silencio terrenal de este cuarto de hotel, aparenta ser mucho «menos que su reputación», como dice la letra de una de sus canciones.

Aun tratándose de un hotel cinco estrellas el cuarto no destaca por sus comodidades: aquí no hay mucho más lujo que una cama esponjosa. Como la charla será larga, Solari, vestido con un suéter austero y unos pantalones de algodón sueltos, se deja caer en ella.

Está claro que las cuatro décadas que lleva sobre el escenario dejaron algunas marcas en su cuerpo, pero también es cierto que su rostro luce sin arrugas, que tiene un color saludable y que está gobernado por dos ojos atentos que sostienen una mirada tenaz, de rayo. Su voz, al hablar, es muy diferente al sonido metálico y estirado que emana cuando canta. Resulta, por el contrario, convincente y grave; un instrumento de precisión capaz de convertir en sentencia todo lo que dice.

Recostado sobre la cama, boca arriba, la voz del Indio parece surgir desde el fondo de los tiempos.

En esa posición —cansado, pero siempre amable y predispuesto a la charla— afirmará que la fiesta de los noventa comenzó con papel picado y terminó con luto y crespón negro; confesará que quien lo inició en el ritual del fernet fue «Il commendatore» Benito Durante, un integrante de la troupe de *Titanes en el Ring*; contará que su hijo Bruno le cambió la vida y finalmente dirá que no hablará más en la prensa porque no tiene nada más que decir. En definitiva, mencionará al pasar, él es un songwriter y solo prometió hacer canciones.

Pero todavía falta un poco para que llegue ese momento.

El backstage

Parte importante del misterio que rodea al Indio Solari tiene que ver con las escasas entrevistas que concedió a lo largo de su carrera. Solari tiene un lema: «Yo cacareo cada vez que pongo un huevo». Esto es: saca un disco cada tres años y entonces habla. Antes, no. Aunque no habla con todos los medios, sino con unos pocos. Habla con dos diarios y una revista. O con un diario, una revista y una radio. Nunca, jamás, concedió una entrevista a la televisión. Así ha sido en los últimos veinticinco años. Jamás tocó en un set de televisión ni dejó que sus recitales fueran emitidos por la caja boba. Los shows que circulan en internet son filmaciones, algunas clandestinas, otras propias, que se filtraron a través de los poros de las nuevas tecnologías.

A veces el mundo presenta una pelotudez que se adecúa a lo que estás diciendo, y uno se transforma en algo más que un songwriter. Sin darte cuenta el monstruo se va pareciendo a vos.

Hace muchos años que quería entrevistar al Indio, pero sabía que si no era a través de uno de esos pocos medios a los que él atiende iba a ser muy difícil. ¿Cómo hacer, entonces? ¿Cómo entrevistar al músico más misterioso, atractivo y popular de la Argentina? ¿Cómo llegar a esa suerte de Salinger del rock que no deja sacarse fotos y que provoca en la gente algo parecido a la adicción?

Hace cuatro años intenté entrevistarle para una revista masculina en la que trabajaba. Sabía que él la había leído porque, aun con la poca información confiable que se maneja sobre su vida, circulaba el dato de que era un hombre viajado, que tomaba buenos vinos y que tenía gustos cosmopolitas y sofisticados. Fue imposible. Luego lo intenté a través de la revista dominical de un diario. También dijo que no.

Hasta que apareció Orsai.

Intuía que algo del espíritu de Orsai podía interesarle. No ya sus textos — que también— sino parte de su ADN: su independencia económica, su negativa romántica a incluir publicidad y su ambición cultural, tres valores que conforman el núcleo duro del pensamiento solariano. *Patricio Rey y sus redonditos de ricota*, el grupo que formó en los setenta y que se convirtió en el más popular de la Argentina durante los noventa, levantaba esas banderas. No me equivoqué, Orsai fue la puerta de entrada. Le acerqué varios números y tanto a él como a su mánager les gustaron.

Eso fue lo primero que dijo el Indio por mail, el 26 de septiembre de 2011:

«Pablo, estuve leyendo los números que me enviaron y encuentro muy atractiva la publicación. Aceptaría una entrevista si prestan paciencia a mis fobias. Dejemos, por favor, reposar la idea de esa charla hasta entrado el próximo año. Pues además del show de Tandil tengo varios viajes al exterior programados y eso estimula mis peculiares malestares. Gracias por tenerme en cuenta. Indio».

Luego vinieron varios meses de correos testimoniales, que sirvieron para recordarle que de este lado había una promesa lanzada al cielo. Hasta que llegó un mail de su mánager con una propuesta inesperada: me preguntaba si estaba dispuesto a hacer la entrevista en el exterior. Sin consultarle a Casciari, haciendo números mentales pero impulsado más que nada por las ganas, le contesté que sí, que claro, que donde sea. Pero ni bien respondí, supe que la entrevista sería en Nueva York. Ni el mánager ni el Indio lo dijeron, pero yo sabía que aquella era su ciudad, el lugar en el que se siente a gusto, donde camina, donde bebe sus grandes tragos, donde disfruta de recitales y come como un romano.

En febrero llegó un nuevo mail.

«Hola Pablo, posiblemente podamos hacer la nota para fin de abril. No puedo confirmártelo ahora, pero lo que sí te digo es que la haremos fuera del país. Te estaré informando cómo sigue para fines de este mes. Julio Sáez, Indio Solari.»

Seguían sin precisar el lugar, pero yo seguía pensando en Nueva York. Para entonces ya había acordado con Casciari mis costos y honorarios. El siete de marzo llegó el mejor mail:

«Pablo, la entrevista será en New York entre el siete y diez de mayo, deberías estar en la ciudad y mediante mail coordinamos día, horario y lugar. Esto en el más estricto de los secretos. Un abrazo, Julio Sáez, Indio Solari.»

Ni bien llegué a Nueva York me dieron las coordenadas: al día siguiente — el día de mi cumpleaños, un guiño— me encontraría con Matías, un amigo de Solari, en la puerta del hotel Park Central, sobre la Séptima Avenida. A la mañana de ese miércoles gris, caminé por Manhattan hasta el hotel. A cien metros de distancia ya se distinguía la figura de Matías: casi dos metros y una pinta de argentino inconfundible. Matías me dijo secamente: «Nos tenemos que

subir a un taxi». Encaramos hacia el Soho. «Vamos a un bar, el Indio está ahí». Hablamos de vaguedades, hasta que llegamos al lugar elegido. «Esperáme un segundo», dijo Matías. Para mi sorpresa, al minuto regresó diciendo: «Tenemos que volver al hotel». «¿Por?» «Está ahí. Nos espera ahí.»

A esa altura yo pensaba que me estaba deslizando dentro de las páginas de *El Proceso* de Kafka. Había estado seduciendo al Indio ocho meses, había hecho diez mil kilómetros, había llegado al sitio acordado en tiempo y forma, y sin embargo, el Indio, el elusivo Indio, el legendario cantante alrededor del cual se construyó la más potente mitología del rock latinoamericano, seguía resultándome inabordable.

Y ahora —pensaba para mí— ¿qué vendrá? ¿Una nueva posta, como si estuviéramos en Berlín Oriental en 1968? ¿Qué más tenía que hacer para entrevistar a este tipo? Pero en la puerta del hotel estaba el mánager. «Hola, Julio; me hicieron conocer de nuevo Manhattan, gracias.» «Indio está arriba. Subamos.»

Subimos al sexto piso. La leyenda — un hombre austero, descalzo y de paso cansino— abrió la puerta y saludó con amabilidad.

Finalmente, había encontrado a Godot.

La entrevista

—Soy un hombre de la psicodelia, y eso me ha dado cosas buenas y cosas malas. Entre las cosas malas, el patrón de mis ondas cerebrales me manda mensajes inciertos; por otro lado me ha dado una especie de pudor que no me permite, por ejemplo, infamar con comodidad. Lo bueno es que me ha liberado del miedo a la nada, estoy libre en mi albedrío, no tengo que rendir examen ante ningún dogma. No le tengo miedo a la nada, sabiendo que en este mundo el ser que somos y nos habita le tiene miedo a la nada. Otras de las cosas malas es que el cerebro aborrece del cuerpo, entonces no lo cuidás mucho.

—Esa nada o ese abismo nunca apareció, ¿siempre lo evadiste?

—La nada apareció tempranamente, pero fue mi etapa psicodélica la que hizo que le perdiera el temor y que aceptase con tranquilidad el hecho de que desconocemos cuál es el próximo paso en nuestra vida; que lo incierto no necesita ser convocado, sino que siempre viene. Por suerte no tengo ese miedo; miedo que seguramente me hubiera convertido en acólito de alguna religión.

—¿El hecho de sentirte libre es lo que te permite no tener miedo?

—Como el cerebro está preparado para no mentir, siento que me libera de tener la memoria ocupada en mentiras. Eso se lo debo a la psicodelia. Dentro de todo, en sus comienzos, cuando pretendía cambiar la especie y no la sociedad, la cultura rock se protegía con esas cosas. Después

se transformó en la música oficial del sistema, una música que está de moda y que ya deja de estarlo.

—Deja de ser nueva.

—Deja de ser nueva, claro. Muestra sus facetas negativas. Aparece la gente que atraviesa la experiencia del rock sin untarse las mantecas que hay que untarse para hacerla. Las experiencias se viven en serio en el momento adecuado, cuando son fuertes; veinte años después, cuando empieza a haber otra problemática, otra tecnología, se convierten en otra cosa. Cuando digo que no voy a hablar más (se refiere a que este será su último reportaje) porque ya no tengo nada más que decir, también es porque creo que la interpretación de los hechos para provocar impacto en la sociedad está en manos de líneas editoriales sobre las cuales no tengo dominio. Y esto a la vez me hace pensar que en los nervios de los jóvenes hay mucha más información de futuro de la que yo pueda decir. De cualquier manera lo único que prometí es hacer canciones. A veces el mundo presenta una pelotudez que se adecúa a lo que estás diciendo, y uno se transforma en algo más que un songwriter. Sin darte cuenta el monstruo se va pareciendo a vos. Ese diseño demente que hacen miles de personas... Un día empezás a darte cuenta que te comportás de acuerdo a eso.

—A la expectativa más que a tu esencia.

—Sí, lo que pasa es que tu esencia, comparada con esa expectativa, empieza a ser pobre. Entonces te querés poner ese chaleco y forzás la situación y no te das cuenta de las cosas que vas dejando en el camino; de ahí que yo tenga una vida pública poco expuesta.

—Elegiste hacer canciones, no esa mitología que te rodea.

—Yo digo en una canción: «Jurás que te criaste en un balde de gusanos». Bueno, cuando estás de mierda hasta el cuello lo único que te queda es cantar. Y eso es lo que hice.

—Fue terapéutico.

—No sé hacer otra cosa. Uno de los pocos trabajos distintos que hice fue trabajar en un hogar de niños. Y después lo que hice toda la vida fue dibujar, cantar y componer canciones. La vez pasada me censuraron porque dije que no creía en el artista militante; que de alguna manera el motor político que tiene el artista es el estilo, y el estilo nunca es neutral. Uno puede decidir sobre su estilo de vida y de qué forma eso influye en su obra, por decirlo de alguna manera. No sé cómo fui a parar a este lado, y de esta manera, siendo absolutamente independiente durante tantos años. Porque lo usual es pertenecer a una compañía que determina qué cosas son convenientes para tu carrera.

—¿No elegiste la independencia?

—También tiene que ver con el momento. En ese momento los que eran mis coequipers me llevaron a firmar con Oscar López y yo me negué. Ya se veía en el mundo anglosajón qué es lo

que pasaba con las corporaciones y con los artistas. Como dijo alguna vez Charly: «Los mánager tienen forradas las butacas de sus coches con la piel de los artistas». Y es verdad. No se puede llevar la parte del león un tipo que atiende el teléfono. Ahora, no en todos los casos la parte del león es del artista, porque si un productor te tiñó de rubio y te llevó a lugares de consideración impensada, bueno, la parte del león está bien que se la lleve él. Pero cuando sos un tipo que arrancó con el privilegio de la escucha de la gente, el león sos vos y te acostumbrás a defender tu dinero. Los shows míos son de nivel internacional. Eso es algo que los tipos que hacen números para calcular tu fortuna no se dan cuenta: yo tengo que meter más de treinta mil entradas solo para pagar la técnica, nada más. Si meto treinta y dos mil personas estoy en la lona.

—Hablemos de tus comienzos: ¿siempre tuviste esa especie de antena mirando el mundo?

—Siempre me interesó. Siempre fui de la turma dominante en las barras, eso tiene que ver con la personalidad, con el histrionismo, con esas cosas. En definitiva, no encontrarás nada más que ideas que vienen de la noche de los tiempos, recreada por gente inteligente. En algún momento me tocará ponerme a escribir.

—¿Qué te pasa cuando ves que tus héroes —Cohen, Dylan o Harrison— en algún momento necesitaron una búsqueda espiritual más profunda para componer?

—Lo que irrita del conocimiento místico es que hay un montón de boludeo. El yoga termina siendo lo mismo que el habano. Se pone de moda y todo el mundo lo hace. Más allá de las virtudes intrínsecas de cada cosa. Yo no fumo habano, fumo cigarritos sin agregados, que tienen sus virtudes de placer. Pero cuando se ponen de moda me agarra una especie de rebeldía adolescente. En su momento leí a Gurdjieff, por ejemplo, y por entonces sus libros no eran de autoayuda, sino que eran libros interesantes. Pero nunca me provocaron la necesidad de estar en religión, de reunirme. Tampoco he tenido revelaciones. Además, cuando uno conoce las razones materiales de los que conducen aquellos dogmas se genera un desprestigio místico muy grande. Yo creo que Dios, si existe, no está muy interesado en este mundo.

—¿Cuáles fueron tus primeras inspiraciones?

—En mi casa se escuchaba música clásica, no en plan de melómanos, sino en unos álbumes que venían con lo mejor de Wagner, fragmentos de Verdi, y eso. Mi hermano escuchaba a Luis Aguilé mezclado con Elvis Presley. A mí me empieza a despertar The Beatles, en el sesenta y dos, cuando comienzan a pasar por la radio canciones como «Love me do» y demás. Y después se produce como un encadenamiento, cuando empezás a ver lo que hay a los costados de los músicos que te gustan. La british invasion. El rock americano y el blues. Empieza a guiarte la gente en la que confiás. No creo que la música cambie el mundo, pero a mí me cambió la cabeza y soy partidario de que cuando la cabeza te cambia el mundo también. Para mí fue muy importante. Los años sesenta y siete y sesenta y ocho los viví intensamente.

—**El flower power.**

—Fui hippie. Esta etapa la pasé en La Plata. Cuando uno es hippie, es hippie. Atravesé la experiencia.

—**¿Vivías en comunidad?**

—No, yo soy medio francotirador. Es decir: si había una comunidad yo siempre vivía a un costado, en una carpa aparte con amigos. Participábamos del fogón y demás, tomábamos los mismos productos, jajá, jijí, pero la comunidad... Ahí se desnudaba la dificultad que teníamos los jóvenes urbanos para vivir en esas circunstancias. Hacerte el pan, ordeñar la vaca, son cosas entretenidas mientras las aprendés; después ya no. Luego aparecen las lecturas, claro. Igual, aclaro que, a excepción de Borges y de los grandes escritores latinoamericanos, yo he leído muy poco. Me nutrí más que nada de Truman Capote (pronuncia con marcadísimo acento inglés: dice «capoti», apenas pronunciando la t), de Burroughs, Kerouac, la generación beat.

—**Hablando de lecturas, ¿qué pensás de la gente que cree que terminó su educación? ¿Que ya no es necesario seguir leyendo?**

—Lo que sucede es que el disco empieza a estar full y para estar empty tenés que olvidar algunas cosas. Yo casi todo lo que leí lo he olvidado. No tengo necesidad de citar a nadie, porque lo hice carne. Ya no hablo en función de mí ni de ellos, sino de las cosas. Por un lado uno cree que no puede aprender nada más. Pero yo sigo escuchando, leyendo, más allá de que en general la cultura tiende a repetirse. Aunque es cierto que ahora los chicos tocan mejor que antes. Vos escuchás los directos de Chuck Berry o de Keith Richards o de Page y suenan muy desprolijos. Pero si bien hoy los chicos tocan con mayor prolijidad, no crean estilo. Salvo raras excepciones, como me pasó con Arcade Fire, cuya formación promete un sonido diferente, siempre escuchás lo mismo.

—**El rock se muerde la cola.**

—Hace rato. Tengo la edad suficiente como para haber vivido la cultura dos o tres veces. Y además la cultura, ahora, está vacía de contenido. No está ni bien ni mal, lo veo como un observador. En definitiva, las letras de las canciones generan realidades intelectuales disfrazadas de emociones. No es un pensamiento filosófico, sino rítmico. Como le dijo Sam Shepard a Patti Smith: «Si te saltás un compás, creás otro». No hay una cultura que sostenga la música de moda, y lo mismo pasa con la experiencia con las drogas, que ahora se consumen recreativamente. No es lo mismo que hacíamos nosotros.

—**Entonces era una experiencia transformadora.**

—Sí, al menos era lo que ambicionábamos. Independientemente de lo que produjera la experiencia en sí del producto, la voluntad de que eso sucediera cambiaba el viaje; ahora, si no te interesa, si solo lo tomás recreativamente, es otra historia.

—**Hedonismo puro.**

—Claro.

—**Se pierde el sentido aquel del que hablaba William Blake: «Cuando las puertas de la percepción se abran las cosas aparecerán como son: infinitas».**

—Sí. Pero uno tiene que golpear las puertas de la percepción para ver qué hay del otro lado. Y el artista, ni hablar: siempre tiene que estar en la frontera. Por eso yo no creo en el artista militante, porque uno cambia de dogma permanentemente. No tiene que participar del sentido colectivo.

—**Es iconoclasta.**

—Exacto. Tiene que buscar en las fronteras del sentido común.

—**Tiene que poner en estado de pregunta a la sociedad.**

—Claro. Esas son cosas que yo digo y que no le han gustado a muchos.

—**Ahí se produce el mayor gap entre el artista y la gente, ¿no? La gente necesita aferrarse a ideas, a conceptos fijos. Pienso en la gente que te sigue.**

—En general las primeras y mejores opiniones son de la primera época. Ni bien el artista se fatiga o empieza a incorporar elementos más complejos, cambia. Siempre todo el mundo quiere que Eric Clapton toque los primeros temas.

—**Pareciera que el derrotero de un artista necesariamente tiene que estar plagado de leves traiciones...** —Y sí, claro.

—**Ahí está la aventura.**

—Yo no cambio eso por nada. Tengo que ser fiel a lo que creo. Es la única manera en la que siento que estoy vivo, independientemente de los resultados. Hay gente grosa que ha hecho cambios y los resultados han sido más poderosos todavía, como los Beatles, que cuando cambiaron a mí me enamoraron mucho más.

—**Sgt. Pepper's...**

—Claro, cuando dejaron de ser chicos elementales de Liverpool para ser artistas. La etapa inicial me parecía muy fresca, pero prefiero la que le siguió. Lo mismo con las canciones de *los Redondos*: las del principio me parecen muy frescas, entiendo el atractivo que tienen, pero, para mí, ahora estoy haciendo cosas mejores, más atractivas, distintas lecturas, más complejas.

—**¿Mejores letras también?**

—Sí, las primeras letras eran bastante elementales.

—**Una poesía elemental.**

—No me considero un poeta. Soy un songwriter. En realidad tengo facilidad para el pensamiento rítmico.

—Tal vez sea liberador para vos no cargar con eso, pero tus letras están plagadas de postales, de metáforas. Algunas, comparadas con lo que hay alrededor, se acercan a la poesía.

—Una amiga me decía que son como sentencias. Me decía: «Mucha de la gente que va a verte puede no entender lo que está escuchando, pero lo que ponen en los carteles son como sentencias que ellos sí entienden».

—Como leitmotivs de vida.

—Hay gente que sigue trabajando del monstruo que la gente crea, que durante veinticinco años toca la misma canción. En cambio, David Bowie o Gabriel: esa gente me inspira.

—O Leonard Cohen, que con setenta y cinco años hizo un gran disco.

—Igual yo soy de *los discos malos*. Un disco que me encanta es *Autorretrato*, de Dylan, que la crítica juzgó negativamente y a mí me encanta. No sé si es una especie de rebeldía de la época en la que había lado A y lado B. Creo que uno está vinculado con las cosas desde otro lado. Algo similar sucede con los chicos y la tecnología, que se vinculan a ella de una manera totalmente diferente: eso seguro que va a provocar cambios, porque nosotros somos producto de los vínculos que tenemos con las cosas. A veces mi gusto no coincide con el de la multitud, de ahí que uno sepa que tiene que atreverse. Me encanta que mis discos vendan mucho, porque eso produce dinero y puedo seguir produciendo música, pero el hecho de que sean populares no los califica por encima del resto.

—En ese sentido sos un long seller, ¿no? Vendés sostenidamente.

—Sí, hay un goteo. No sé si la gente lo hace para sostener el proyecto, o qué.

—También pasa que hay discos que necesitan ir macerando en el corazón o en el gusto de la gente.

—Sí, sobre todo los míos. En especial mis discos solistas y los últimos de *los Redondos*, y eso sucede porque evidentemente son más complejos, tienen un telón de fondo, hay texturas. Son las cosas que a uno le interesa hacer, por más que sospeche que le va a ir peor que cuando tocaba una melodía atractiva con guitarra, bajo y batería. Uno se aburre de las cosas elementales que hace.

—El umbral de satisfacción estética va subiendo...

—Es verdad. Pasa con la literatura también. Vamos cambiando.

—Lo curioso del público de los Redondos es que hay fanáticos que nunca los vieron tocar en vivo.

—Sí, lo cómico es que aparece gente que por ahí te dice: «Yo te iba a ver a la Esquina del sol», y por la edad es imposible que haya ido, no le dan los números. Puede haber mucha necesidad de los padres de hacer el trasvase generacional.

—Pero, por naturaleza, uno a los quince años no quiere escuchar la música que escuchaba su padre, quiere diferenciarse.

—Lo que asombra es que yo ya soy un artista añoso, de sesenta y tres años, y veo pibes de trece o catorce años que van a mis recitales. Van de todas las edades. Coetáneos hay cada vez menos, aunque algunos cincuentones ya no hagan la caravana.

—¿Te molestó que la revista Forbes haya hecho pública tu fortuna?

—Lo que me sorprendió fue que en los foros y en los comentarios de internet, donde habita esa jauría maoísta, decían que yo me lo merecía pero nadie discutía si tenía o no esa fortuna. La justificaban, pero no la ponían en duda. Me rompió las pelotas porque, no sé la información que manejan, pero hacer trece millones de dólares no es fácil. Digo, no ya para mí, que no tengo sponsors, sino para el que tiene sponsors. Internet me parece que es una herramienta estupenda que se está usando a la bartola. Leo mis alertas y también las de Andrés (Calamaro). No termino de entender por qué atacan al artista. Yo creo que la máxima ambición del artista es que compren su disco y vayan al show, nada más. Pero lo atacan con cualquier disparate. No estoy hablando de la revista Forbes sino de los blogs y de los foros. Y eso que yo soy un privilegiado, porque por uno solo que me putea hay setenta que lo putean a ese. Pero sé de muchos casos que se ataca a los músicos de forma incomprensible. Hay una jauría despreocupada con razonamiento de colmena que no me gusta, pero sí me gusta la tecnología, me parece fascinante. Internet es otro *gran hermano* cada vez más potente.

—¿Desde cuándo venís a Nueva York?

—Desde el ochenta y nueve. Vinimos a mezclar un álbum. No me acuerdo cuál... Es otra de las cosas que sucede con la psicodelia: la memoria deja de tener utilidad. Vivís un presente permanente, todo lo demás forma parte de tu ser. No necesitás recordar tal o cual cosa. Por otro lado hace varios años que tengo asistentes, y los asistentes te van transformando en un inútil. Te llenan las fichas, manejan por vos, te van transformando en un imbécil que va por la vida flotando. En fin, vinimos a mezclar y a masterizar un disco. Y desde entonces he venido seguido. Siempre digo: «Este año voy a hacer el camino de la comida a Italia», pero termino acá o en Londres. Tengo una relación con la cultura anglosajona, con el rock, cuya esencia es de aquí. Nosotros hacemos lo que podemos con el rock, porque para el idioma es difícilísimo. Hacemos boleros rápidos. Aparte, el poderío de este lugar... Ahora, por ejemplo, vengo de Nevada y de Arizona, aquellos paisajes que durante tanto tiempo vi en el cine. Y luego, los conciertos: acá he visto a Foo Fighters, a Live en Roseland. Fui al CBGB, por supuesto, un lugar donde cualquier cosa sonaba bien. En el Palominos, en Los Ángeles, por ejemplo, recuerdo haber visto seis o siete shows de bandas por noche. Un lugar increíble donde se comía chorizos, cosas raras. Cambiaban los números, pero nunca había nadie en las consolas. Resulta que el que vendía cerveza era el

que movía una sola ficha de la consola. Sonaba bárbaro igual. Otros lugares tremendos son el Western Hall o el Continental. Cualquiera que tocaba te partía el marote. La semana pasada fui a ver a BB King. Vine con la patota, y así estoy (con resaca). A todos les llevo veinte años, y hay que seguirles el ritmo... Si me dicen otra vez de tener esa edad, firmo ya. Volver a tener ese hígado, esos pulmones.

—**Bueno, pero la viviste...**

—Sí, sí. Suelo decir que si no me garantizaran que me voy a reencarnar en una cosita como esta (habla de él) prefiero no volver. Porque hasta ahora fue un privilegio. No tuve problemas en mi infancia. ¿Viste que todos los artistas por lo general son conflictuados? Yo tuve una infancia y una adolescencia de puta madre. Eran otros tiempos, ¿no? Ha cambiado todo, pero no tengo conflictos. Me llevaba bien con mis viejos. Se murieron amando. Tuve una adolescencia libre de estructuras. Pasé por varios colegios en La Plata, desde el Bellas Artes al industrial; me rajaban de todos porque filmábamos con un amigo cortometrajes sobre pordioseros. Los celadores ya no me podían cubrir más y me terminaban echando. Nunca me interesó el aprendizaje formal. Siempre había cosas más atractivas, desde el cine al poker.

—**Arrancaste haciendo cine.**

—Mi relación fue con el negro Beilinson, el hermano de Skay. En realidad hacíamos cortometrajes sobre un libro mío. A fuerza de fernet hacíamos unos grandes guiones.

—**¿Ya tomabas fernet?**

—Sí, a mí el que me inició en el fernet fue el commendatore Benito Durante, un integrante de la troupe de Martín Karadagian en *Titanes en el Ring*. El tipo tenía un hotel en la costa, en Valeria del Mar, donde todavía no había nada. Mi familia es pionera de Valeria del Mar, y por entonces el único restaurante que había era el de Benito Durante, un personaje extraordinario. Iban todos: Karadagian, La Momia... Yo jugaba mucho al voley con el ancho Rubén Peucelle. Benito me pedía que le hiciera las cuentas para pagarle a los empleados. Me acuerdo que un día entré a la cocina y Benito estaba friendo calamaretis y los daba vuelta con la mano. Yo le decía: «Tano, esto lo hacés a propósito para deslumbrarme, no puede ser que cocines con la mano en aceite hirviendo». Evidentemente, no le dolía. Otro día que yo estaba con gripe me dijo: «Mirá, lo mejor es un fernet caliente con una hoja de laurel». Claro, te tomás eso y transpirás hasta la primera mamadera que te dieron. Pero de a poco le tomé el gustito. Después me quedé administrando una hostería de ocho habitaciones que tenía una panquequería al lado. En invierno era un bar con borrachos que jugaban al truco. Toda gente brava, per sonajes que, por lo general, se habían ido de Buenos Aires en no muy buenos términos; no llegaban allá por voluntad propia. Coroneles croatas y ese tipo de gente. Me empecé a hacer el macho tomando fernet puro. Y me acuerdo cuando vino el negro Guillermo (Beilinson) a pasar un invierno y queríamos escribir un guion para

un largometraje. Lo escribimos tomando fernet al lado de una estufa. El largometraje se hizo. Después empiezo a tener una relación con Skay a través del hermano. Ellos ya hacían covers, pero no tenían a nadie que hiciera canciones. Empezamos como una estudiantina feliz, tomábamos productos, cualquier cosa. Pero eso llamó mucho la atención enseguida. Tocábamos esporádicamente, y al mismo tiempo el hermano de Skay —eran una familia de dinero— se fue a trabajar a una empresa que su padre tenía en Venezuela. Con Skay nos empieza a ir bien. Se armó la troupe.

—**Seguiste ligado al cine.**

—Me encantaría ir a festivales, pero me está costando ir. La popularidad tiene eso. Me llevo mal con la popularidad.

—**Pero en tu caso no es solo popularidad, sino un fanatismo distinto.**

—Sí, un fanatismo inquietante. Me llegan cartas que son bastante borders. Yo soy un agradecido, porque la música me permite hacer lo que quiero, como quiero y cuando quiero. Aunque han transformado mi vida de una manera... Sobre todo desde que tengo un pibe, a quien me gustaría llevar a ciertos lugares. O lo lleva la mamá o lo tenés que andar llevando a las once de la mañana, y aun así siempre hay alguien vigilándote.

—**Es imposible.**

—Mirá, cuando Bruno tenía cinco años (hoy tiene once) un día de elecciones le dije a mi mujer: «Virginia, aprovechemos que los días de elecciones la gente va a comer los raviolos a la casa, no va al shopping. Vayamos al mediodía a McDonalds». Dicho y hecho: no había nadie, pero empezaron a salir los empleados de los negocios, la gente de seguridad, los pibes que limpian, todos a sacarse fotos. Por primera vez Bruno me miró y me dijo: «Papá ¿por qué todos te piden cosas a vos?». Él no tenía ni idea quién era yo. No le habíamos contado. No me olvido más de la primera vez que se desmadró, hace ya muchos años. Yo estaba en la puerta de una disquería a la que iba siempre. Entre la gente amontonada contra mí había una señora que tenía un papelito para que se lo firmara y que le preguntaba a los demás: «¿Quién es? ¿Quién es?».

—**También, supongo, habrás atravesado experiencias fuertes.**

—Me ha tocado ir al Hospital Garrahan por un pedido para ver a un chiquito enfermo, llegar y que esté su mamá en el pasillo esperándome con una foto mía y que me diga: «Yo no creo mucho en vos». No solo me sorprende la frase, sino también me asombra eso, la necesidad de decirte que no cree en vos. ¿No cree *qué*? ¿De qué estamos hablando? Cuando entro al box, el pibe tenía una foto grande mía pegada en la pantalla del televisor. Salgo y le pregunto al médico: «Loco, ¿está bien esto? ¿Porque mirá si el pibe sufre un shock o algo así?». Cada tanto llamo por teléfono a alguien porque su madre o su mujer me dice que se está muriendo, o con un problema. Pero trato de no involucrarme porque, en realidad, no sabés lo que estás haciendo.

—Cuando pensás que músicos de tu generación como Charly García, Gustavo Cerati o Luis Alberto Spinetta están muertos o enfermos, ¿qué te produce?

—Pasa que de pronto apareció una falopa jodida que se puso de moda en los noventa: la cocaína. Ya se tomaba antes, aunque «a lo tango»; es decir: el estado ideal para tomarla era el de la embriaguez. Y se tomaba un pequeño perico, para mantenerse bien. Pero en los noventa arrancó el pibe metálico con la raya larga y eso ha hecho estragos. Es una droga muy jodida. Es como tener un acelerador, que en realidad solo tenés que usar cuando necesitás pasar a alguien. Es una droga muy atractiva, pero muy dañina.

—David Lebón dice que cuando la cocaína se apodera de tu vida tu alma hace las valijas y se va.

—Comenzó como una fiesta. Yo recuerdo haber bailado mucho. Se provocaban bailes donde circulaba (la coca). Hubo un momento de festejo, que fue rápidamente interrumpido. Lo que también digo es que hay personalidades adictivas. Hay gente que toma cosas los fines de semana y llega el lunes y se pone el traje y se va a laburar. Hay *workaholic*, hay obesos, etcétera. He visto mucho alrededor: cerebros quemados, suicidios, etcétera. Estoy a favor de la despenalización de las drogas blandas. De movida, porque la mafia se va a tener que poner a pensar de dónde sacar la guita. Si cada uno tiene un par de plantitas en la casa para fumarse su porrito se acaba el mercado. No el de las drogas duras, porque en ese caso estamos hablando de adicciones químicas. Pero han puesto todas las drogas en la misma bolsa y eso no está bien. Tampoco creo que sea cierto que una droga te lleve a la otra.

—O sea que la experiencia de los noventa terminó siendo triste.

—Arrancó con papel picado y terminó con luto y crespón negro. A mí me da mucha pena.

—Pero además de la droga, en el caso de Charly, Spinetta o Cerati, ¿no hay cierta pulsión de muerte en la cultura rock?

—No es una vida fácil la del rocker. Es gente aventurera y de repente, cuando te aventurás demasiado, podés cortar amarras con aquello que te vincula. Hay muchos sinsabores también. De pronto, en algún momento de la carrera (por decirle de alguna manera, porque en realidad no sé qué es), cuando ya sos grande, sentís que te han robado toda la vida y empieza a aparecer una especie de amargura que te va carcomiendo. Los malhumores son generadores de males. Tenés una vida aventurera que en algún momento te aleja de la gente que te sostenía. Fijáte que los tres casos tienen algo en común: Cerati, por ejemplo, vendía mucho menos que Soda Stéreo. Cuando hablo de venta no me refiero a recaudación, sino a lo que genera en la gente. García, lo mismo. Spinetta es un prócer, pero todo el mundo se dio cuenta de que era un prócer al final. Menos yo, que sin saber que estaba enfermo toqué un tema de él en mi último recital. Lo hice

por respeto a su trayectoria. Lo que digo es que se está expuesto más que nada al abandono de la gente. Y estamos hablando de gente que es más aventurera que la gente que la sigue.

—**¿Entendés el suicidio de algunos?**

—Es difícil. La vida no la cambio por nada. Todos tenemos crisis, pero si encima en medio de la crisis estás jugando con fuego, estás tomando productos bravos, es probable que en un momento hagas algo. Es entendible. Quizás es más entendible para aquellos que están metidos en el ajo. Y eso que habla alguien que sigue teniendo éxito, que sigue vinculado con multitudes, mi mirada está siendo sustentada por la gente.

—**¿En vos no aparece la incertidumbre?**

—Yo no termino de entender lo que me pasa a mí. Yo sé que las cosas no pueden durar para siempre, pero lo que me pasa es rarísimo: un tipo de sesenta y tres años que llene estadios. No es frecuente. Porque afuera (se refiere a otros países) sucede, pero hay una promoción demoledora. Lo lógico es que el artista tenga un momento cumbre y después decaiga. Hay algunos que lo aceptan y hay otros a los que no les gusta, porque habían depositado mucho en eso.

—**¿Ahí es cuando tercia el ego?**

—Sí, y una comprensión de cómo son las cosas, ¿no? Mirar a los demás. No estar mirándose el ombligo. Si le pasó a gente importante por qué no me va a pasar a mí.

—**Dylan tuvo una década desastrosa, a comienzos de los ochenta.**

—Claro. También saber que hay discos malos, buenos, regulares. Los artistas somos la piel sensible de la sociedad. La sensibilidad que tiene un artista no es la misma que la que tiene un carnicero o un abogado. Se dedica a eso, a resonar inmediatamente con los dolores; es más, tiene que estar pendiente de los dolores más profundos, aun cuando los mire por televisión. Te vas cargando de los dolores más destructivos.

—**Incluso la capacidad para captar con anticipación aquello que aquejará a la sociedad dentro de quince días.**

—Y reelaborarlo. Es como comerlo y cagarlo antes que nadie. Es como comer comidas duras y que te salgan cosas lindas.

—**Y un artista lo hace no porque le convenga...**

—No, porque no sabe hacer otra cosa. Uno encontró que ese era el lugar en el que su espíritu se sentía cómodo, y era lo que más le gustaba hacer. Es como una red que atrapa de todo. Grandes alegrías y también dolores.

—**En ese sentido, ¿qué lugar ha tenido el amor en tu obra?**

—Bruno ha cambiado mi vida. Tuve la delicadeza de no tenerlo durante la bohemia, porque en ese momento solo estás preocupado por vos mismo. Ni hablar durante la juventud. Cuando

tenés veintidós años tu vida está en plenitud. No podés entregarte a alguien. En cambio, a una edad como esta es otra cosa. Me asombra porque él es una nueva versión mía. Somos muy parecidos. Es un nuevo modelo, una proyección. Es la manera en la que sí somos inmortales.

—¿Y qué hay de que uno, con la paternidad, se convierte en una industria de temores?

—Te modifica todo. Yo me había liberado de casi todos los temores, básicamente porque ya había vivido. Ahora empiezan los temores por él.

—Empezás a mirar con escepticismo el futuro. La incertidumbre...

—Exacto, porque uno mira hacia adelante y no mira nuevas nubes buenas. Eso se viene diciendo desde hace mucho.

—Mucha información, además, que termina siendo tan nociva como su ausencia.

—Mucha información y mucha desinformación. Lo que hoy dice Dr. Parker en el «National Geographic» es lo contrario a lo que va a decir Dr. Johnson mañana. ¿A quién le creés? Los programas de noticias de veinticuatro horas son de terror, porque hay que generar todo ese contenido. Entonces tienen que inventar, dramatizar, volver a pasar. Desde que vivo en Parque Leloir y dejé la noche me levanto a la mañana muy temprano, y cuando miro las noticias a la mañana son una cosa y al mediodía, otra. Ni hablar de Wikipedia que, por ejemplo, dice que yo nací en Concordia.

—Y sos de Paraná. Alrededor tuyo también se tejió una mitología, te inventaron un origen.

—Sí. Un periodista dijo que yo había sido profesor de gimnasia en el Colegio Militar durante la dictadura. También se dijo que fui guardaparques. No voy a andar corrigiendo cosas que yo no dije. El otro día apareció una foto de un pelado que está tomando sol y todos decían que era yo. Yo no puedo tomar sol. Ya tomé demasiado cuando fui beach boy. Ahora tengo la piel desgastada y no puedo tomar sol. Pero volviendo al amor, creo que es el deseo del bien del otro, y eso es algo que he sentido más de una vez en mi vida. Creo que todo el mundo tiene que experimentar el amor. Bueno, no sé si todo el mundo, claro. Hay personalidades que están avasalladas por la cultura y todo lo que emprenden se transforma en negocio. Pobrecitos. Pobres desgraciados. Eso está pasando. Se divulga a través de los medios. Hoy el vínculo con la tecnología es tal que los chicos trasladan a sus vidas la lógica de la violencia que circula en los foros de internet o en la televisión. El bullying, por ejemplo. A mí no me tocó una infancia con el grado de agresividad que vemos hoy. Estamos muy vinculados con las tecnologías, y las tecnologías son transmisoras.

—¿De mandatos?

—De mandatos e intereses que uno desconoce. Vivimos en un mundo donde las corporaciones son muy poderosas, pero las personas que integran sus directorios no son tan poderosas como la corporación en sí misma, que comienza a ser como un monstruo, una suerte de transformer

extraño. En ese sistema cualquiera te puede decir: «Mirá, yo soy el boludo que está acá, pero en definitiva no tengo ningún poder de decisión». Había una época en la que podías matar a tu jefe. Hoy no matás a nadie.

—A lo sumo encontrás al ventrílocuo de un poder enorme.

—Me acuerdo cuando Norman Mailer hizo la marcha al Pentágono. Cuando entró con los manifestantes solo encontró un montón de oficinas, no había nada de poder ahí. Solo un montón de gente trabajando.

—En definitiva, el escepticismo puede ser motor de cambio también.

—Bueno, ya existió el «No future» del punk, que fue un movimiento interesante y que nos sacudió bastante. Después se convirtió en moda. Eso es lo que pasa también. El Che Guevara se hace remera.

—Lo mismo sucede con Roger Waters, que llega con un mensaje que no solo resulta anacrónico sino que es un alegato en contra del capitalismo, pero al lado tiene la publicidad de Ford.

—Bueno, pasa con la izquierda. En función de oposición al poder establecido yo siempre soy de izquierda. Lo que pasa es que ya no puedo definir qué es la izquierda. Reconozco la importancia de Marx en el tiempo, pero vivió y escribió en la época de la máquina de vapor. No existía la psicología, la psicodelia, las nuevas tecnologías... Es decir, un pensador puede abarcar parámetros relativos. En su momento estuvo muy bien. Pero debe aggiornarse.

—¿Qué pensás del clima que se vive hoy en Argentina, donde el oficialismo está armando la banda de sonido de sus programas con tu música?

—Yo tengo gente conocida en el gobierno, pero no me saco fotos con ellos. Y no les gusta, porque están en el poder. Y te lo hacen saber. Lo mismo pasa con las corporaciones de noticias. Entonces estás atajando penales de todos lados. Yo ya no necesito de la prensa.

—La prensa no logra desentrañar del todo tu lugar. Y al ser un poder conservador, el misterio tuyo los lastima.

—Es que tiene preconceptos. Se supone que la prensa vive de desentrañar esas cosas. El misterio en realidad no existe en mí. Es como esa frase que dice: «Toda la vida estuve tratando de subir a ese palco, a ese palco, a ese palco... y cuando llegué no había nada». Siempre quise estar ahí, estar iluminado. Y en el palco no hay una mierda. Hay lo miserable que sos todos los días. Lo egoísta que sos todos los días. Es un prisma.

—¿Qué cosas te inspiran hoy?

—Voy a seguir haciendo canciones, aunque me retire. Yo disfruto de eso, así como hay gente a la que le gusta pescar anguilas, a mí me gusta hacer canciones, aunque sea para cantar en casa. Sigo escribiendo permanentemente, aunque la verdad es que hago primero las melodías. La

gente cree que disfruto escribiendo y en realidad disfruto más haciendo melodías, porque lo otro es oficio. Me inspira el amor, es algo fundamental. Aun los personajes más siniestros tienen su otro costado y, además, nadie elige ser un villano en esta vida. Nadie nace bueno ni malo. Los vínculos te van convirtiendo en lo que sos. Las injusticias también me inspiran. Son tres o cuatro cosas las que los artistas tenemos para trabajar. Desconfío del que encuentra la verdad. No del que la busca. El artista trabaja sobre eso. Los dramas de los que somos testigos. El artista es permeable al drama. El artista, mientras mira el noticiero, está lagrimeando. La gente lo mira comiendo fideos.

—**Siempre te resististe a hablar de tus letras.**

—Es que uno no puede quitarle tensión a la obra. Y cuando te ponés a explicar quitás tensiones que son parte de la obra. Uno tiene que hablar por la obra. Suena medio pretencioso, pero hablo de canciones, ¿no? Yo trato de no nutrirme de los medios.

—**Pero los medios se nutren de vos. «El futuro llegó» debe ser uno de los títulos más usados en los últimos veinte años.**

—Sí, a mí me han usado muchísimo. Suena pedante, pero creo en el poder adivinatorio u oracular de la poesía. Creo que funciona de esa manera. En esa contracción del texto hay una posibilidad. La música no tiene que ayudar a escuchar, tiene que ayudar a imaginar. De la única manera que determinada cosa signifique algo para vos es que la imagines, no que yo te la diga o te la cuente.

—**A la poesía no se la define, sino que se la reconoce.**

—Claro, y eso a la gente le cuesta entenderlo.

—**Porque mucha gente necesita certezas.**

—Ah, pero yo no tengo la culpa.

ENTREVISTA

El muerto se ríe del degollado

¿Qué piensa sobre el humor la dupla que mejor lo representa en la tele argentina actual? Una entrevista de Garcés a Capusotto y Saborido. Con ustedes, el muerto y el degollado.

Mientras los espero en un bar de Barracas pienso que, para mí, el humor de Capusotto y Saborido es siniestro. En el sentido que le daba Freud a la palabra siniestro: aquello familiar que se vuelve extraño. Extraño y por lo tanto amenazante. Antes de que aparecieran humoristas como Capusotto, como Saborido, como Casero, antes de que Cha cha cha y después Todo por dos pesos pusieran patas arriba al humor en la Argentina a mediados de los noventa, los humoristas se reían de los siete pecados capitales: Olmedo, Porcel, Calabro hacían chistes con la lujuria, con la envidia, con la cobardía, con la pereza. O si no, estaba el humor de Tato Bores, que nos invitaba a reírnos de esa casta que reúne todos los pecados anteriores en uno: los políticos. Ya Antonio Gasalla, con sus personajes costumbristas al borde del delirio, provocaba una risa con más matices sombríos, con una sospecha de que nosotros mismos, o nuestros propios prejuicios, podían ser el blanco del chiste.

Diego Capusotto ahora dice que la clave de todo es romper el rito. Que el humor es eso. Y para dar un ejemplo, propone un asado donde las que comen son vacas. Pedro Saborido, su guionista y colaborador desde hace muchos años, propone que sean vacas que comen asado de hombre. Yo no sé cuál de los dos tiene razón, pero sé que estar ahí cuando Saborido y Capusotto empiezan, en medio de la charla, a inventar un sketch, es toda una experiencia. No hay nada previsible en la conversación con estos tipos, así como no hay nada previsible en los disparates feroces que vienen poniendo en la pantalla desde Todo por dos pesos (1999-2002) y quizá más todavía con Peter Capusotto y sus videos, que se emite sin parar desde 2006. En todos los personajes de Peter Capusotto hay un núcleo de parodia. Nos reímos de los excesos y la estupidez de los rockeros con Pomelo. Con Micky Vainilla, de la forma en que ciertos cantantes pop son funcionales al conformismo y a los prejuicios de la clase alta. Nos reímos al encontrar, en Bombita Rodríguez, a un montonero de los setenta cantando a lo Palito Ortega. Pero a la parodia le brotan apéndices extraños. Cosas que escapan a la lógica del humor, o que representan una lógica humorística más compleja. Juan Estrasnoy, el ministro de Educación que interpreta

Capusotto, ¿a quién parodia? ¿A las autoridades pacatas preocupadas por el mal uso del lenguaje? ¿O a nosotros mismos, gente culta, canchera y de buen gusto, que sentimos ganas de matar cuando un punga dice «rescatáte, barrilete» o un egresado de la Universidad de Palermo dice que se dedica a hacer «stand up comedy» o usa los deditos para hacer comillas en el aire? ¿Y por qué Estrasnoy tiene pelo largo?

Más o menos por la época en que Capusotto y Saborido empezaron a tener seguidores, una generación accedía al poder en todo el mundo: la generación del rock, del individualismo, de la informalidad, del gesto libertario. La vieja pacatería sigue ahí, lo mismo que los siete pecados capitales, pero ahora se le superponen los gestos de una generación que se sigue imaginando joven. Eso obliga al humor satírico a ejecutar piruetas extrañas, a retorcerse sobre sí mismo para probar su flexibilidad.

Yo creo que Capusotto y Saborido son karatecas veteranos que conservan la agilidad necesaria para encontrar las imposturas, los ritos cristalizados, los automatismos, en lugares inesperados e íntimos. Y creo también que son, quizá de manera no del todo voluntaria, algo así como poetas de la degradación. Como cuando los muertos se ríen de los degollados. Porque el blanco que buscan son las prácticas que alguna vez fueron vivas y se han convertido en cadáveres, sus programas son también cementerios. Cementerios de arquetipos, movimientos, relatos, artes y discursos. Cementerios radioactivos donde los cadáveres se mueven. Y hacen reír y sentir frío. Sí, Capusotto especialmente es uno de esos oídos finísimos que, como decía Roberto Bolaño, oyen la musiquita de los mundos que se disgregan. Yo quería que me hablaran de la práctica de su disciplina. Y quería que me hablaran de las prácticas de otros, del humor a través del tiempo, porque así como hay pocas miradas más ácidas que las de Capusotto y Saborido, también hay poca gente así de interesante cuando habla de cine o de televisión. Por eso les llevé clips de cuatro películas conocidas y les pedí que me dijeran lo primero que les sugiriera a cada uno. No imaginaba que las respuestas iban a incluir reflexiones existenciales, consideraciones sobre los Mercedes de Ricardo Fort, un elogio de los locos del Borda y una pierna humana con lechuga y tomate.

La charla arranca con Capusotto. Saborido se sumará después.

—En estos días volví a ver muchos de tus videos. Uno se ríe, se ríe, pero llega un momento en que le agarra angustia. Hay algo muy pesado ahí.

—En general, no tenemos una mirada liviana de la vida. Y en realidad lo que hacemos es apuntar algo que nos duele y también a través del humor suavizarlo. Y también, a través del humor, que se supone que suaviza la mirada, estás mostrando algo monstruoso. Que es la propia realidad transformada en algo suave, donde lo monstruoso no se ve. A través del lenguaje humorístico vos podés poner eso en primer plano.

—Vos hablás, en otro lado, de mostrar lo monstruoso de aquello en que creemos. No solo lo que está afuera, sino lo que te resulta más querido.

—Sí, claro, también de nuestras propias creencias. Hay una burla de aquello que nosotros afirmamos que somos. Pero eso es una búsqueda humana. Uno intenta afirmarse sobre lo que es, sobre lo que quiere hacer. Y a veces a través del humor desmitificamos esas mismas preguntas. A veces desde un lugar fatalista. Otras veces porque necesitamos huir de nuestra propia gravedad. Siempre lo que hacés son puntos de fuga. Viste que el humor está siempre tocando lo trágico, lo oculto, la propia tragedia de vivir, lo que te sofoca. Por eso se hace tanto humor sobre la guerra, sobre la muerte. Claro que también hay puntos que son más festivos. Cuando nosotros hacemos el Bailarete que trata de engancharse una mina en un boliche, bueno, ese es un pelotudo y a mí no me genera ninguna pena.

—Pero el rock es distinto. Ustedes al rock lo quieren. No es una pelotudez, digamos.

—El rock a esta altura es una excusa. De alguna manera, el sonido del rock nos perteneció y también estaba relacionado con una manera de mirar la vida y de posicionarse y de saber quiénes son aquellos con los que te querés juntar y quiénes no. Y después el programa empezó a ser otra cosa... A modo de cautela pusimos esto de que el nuestro es un programa de rock. Para no tener que decir que es un programa de humor. Y en el rock entra un poco de todo. Aparecen situaciones que no tienen nada que ver con el rock, pero porque el programa permitió, en su crecimiento, que nosotros podamos nombrar otras cosas.

—Eso pensaba yo mirándolos: hoy el rock es todo. Aunque sea en formas bastardeadas o aguadas, el rock está en todos los niveles de la cultura. Cuando vos ponés al ministro de Educación con pelo largo, bueno, es una idea chistosa, pero al mismo tiempo es perfectamente lógica: nosotros tenemos ministros o vicepresidentes con pelo largo. El rock es una de las banderas de un diario conservador como La Nación...

—Sí, claro. El rock es un sonido que está integrado. Para mí los únicos sonidos interesantes del rock son los que están en la periferia: los que no suenan tanto en la radio. Por ejemplo, bandas como Pez, como Acorazado Potemkin, como Sur Oculto. Los Natas, Tantra, que es una banda de Mar del Plata... Te estoy nombrando algunas pero hay millones. Los Jenifer Pérez, que hacen psicodelia y que son de allá del sur... ¿Querés medio tostado?

—Gracias, me acabo de clavar dos medialunas.

—Son grupos más situacionistas, si se quiere. Tocan en lugares que son más lugares de irrupción que festivales organizados.

—Lo que ustedes mismos hacen se podría vincular con los situacionistas de los sesenta. Pero con una diferencia grande: los situacionistas mostraban las grietas o las hipocresías de una sociedad que era muy pacata: la Francia de De Gaulle, la Europa de posguerra. Pero acá la situación es

muy diferente, porque los que están en el poder son justo la gente que se formó, y que ayudó a formar, la cultura cool. La cultura rock, en definitiva.

—Nosotros no estamos en el lugar de acción del situacionismo. Nosotros estamos en un canal de televisión que, si se quiere, está establecido. Si bien estamos en un canal que está corrido de los grandes éxitos, el lado B de la televisión, es un programa que también está incorporado al sistema. De todas maneras, nosotros también tenemos una visión sobre la propia existencia. No hablamos solo de lo macro, no apuntamos al funcionario o al poder real. También hablamos del ser humano y su encuentro consigo mismo en un lugar que lo fagocita, que es el Universo. El humor lo que hace es fijar, tratar de entender, ser curioso. Desenmascara ¿me entendés? La idea es esa.

—Después de mirar videos tuyos durante tres días seguidos, me vino a la cabeza una palabra: entropía. Hay una sensación de que es un humor hecho en una época tardía, en la que muchas cosas han degenerado: el peronismo, el rock, la vida misma...

—Sí, y lo que hay también son creencias que son puestas en duda. Hay la necesidad de recrear algo así como una realidad paralela. Por eso yo decía: esto es el efecto de vivir día a día. El humor está concatenado con la burla y por eso yo hablaba de desenmascarar ciertos discursos. Ahí vos venís a meter el dedo en la llaga. Sobre algunas cosas que te sensibilizan, no sobre cualquier cosa, y no porque vos necesites venir a convertirte en ese personaje mediático que es el personaje que transgrede. Y que no es nada. Nosotros también apuntamos muchas veces a eso. —¿Un ejemplo?

—Yo creo que Violencia Rivas es la que más representa cierta desmitificación de nuestras propias creencias. Ahí ponemos mucho hincapié, ahí estamos hablando más nosotros con la excusa del personaje. Y después Micky Vainilla, que lo más inquietante que tiene es que no es un jerarca nazi, es un cantante pop que simplemente disimula su hijaputez y se ampara diciendo que él no está diciendo lo que vos decís que dice. En Micky Vainilla están representadas un montón de cosas.

—Claro: el lado fascista de esa normalización light que vivimos todos los días.

—Y del propio poder también. Vos le podés hacer la lectura que quieras. A veces me resulta mucho más interesante la lectura que hacen otros que la que hago yo. Son los personajes que tienen una estructura más densa. Y también nos ocupamos de personajes de un humor más directo, más ligado a lo infantil, como el cantante que canta en un inglés de mierda. El que quiere hacerle una interpretación a eso, que la haga, pero para nosotros es solo lo ridículo que podemos ser expresando algo con demasiada intensidad. No darnos cuenta de que cantamos mal o que cantamos en un inglés espantoso. Eso hasta te puede caer bien: alguien que intenta,

con mucha concentración, hacer algo que no le sale. Vos ves que se equivoca, pero él no lo ve. Hay que ver cuál de los dos es más feliz.

—Qué raro, es verdad: casi todos los personajes que vos hacés son gente feliz, en el sentido de que hacen lo que quieren. Pomelo es un pelotudo, pero un pelotudo feliz. Violencia Rivas se sale con la suya.

—Bueno, los personajes de ficción suelen salirse con la suya. Generalmente uno se ríe de eso porque también es parte del asunto. Uno también es bastante miserable.

—Esta forma de ver las cosas, esta mirada tan crítica, la necesidad de mirar las fisuras en los discursos, ¿de dónde viene? ¿Para vos es algo de fábrica, tiene que ver con cosas que te pasaron?

—Siempre tiene que ver con cosas que te pasaron. Pero yo me recuerdo siempre como una persona observadora. Que es el primer paso. No la observación del imitador, que capta cómo otro se mueve para copiarlo tal cual. Es la necesidad de encontrar un sentido. Pero lo que nosotros hacemos también es crear un lugar propio, un lugar más placentero donde vivir que la realidad. Por decirte algo, en la realidad, ¿con cuánta gente te conectás? Yo me conecto con más gente porque soy conocido y me pueden hacer una nota o puedo dar una charla donde hay mucha gente, pero el circuito en el que uno se mueve, en la realidad cotidiana, es pequeño. Lo que hacemos es un disparador que puede alcanzar a más gente y permite que uno pueda ser portavoz de una idea en común, que circula, que a veces es rechazada y otras veces aceptada. Ahí se genera una especie de alianza...

Llega Pedro.

SABORIDO: —¿Qué tal?

—Me estaba hablando Diego de los aliados. Pero yo pensaba en la contracara: en lo que será, para ustedes, ser detestado también por muchos. Porque están los que se toman mal las parodias del rock, los que piensan que Bombita Rodríguez no se debe hacer porque con la militancia de los setenta no se jode...

S: —Hay gente que piensa simplemente que sos un idiota.

C: —Lo más inquietante es que piensen que sos un idiota, no que te odien. ¿Quién te odia? ¿Cecilia Pando? A mí me encantaría que me odie Cecilia Pando.

S: —Lo que pasa es que también te cruzás con gente que tiene odio estructural. Te va a odiar a vos como también odiará a alguien que tiene pantalón verde o dientes postizos. Ahí hay un malentendido. Pero también es un malentendido el fan.

C: —A nosotros no nos gusta el fan. Porque el fan es aquel que en un segundo se convierte en tu peor enemigo. Si vos empezás a trabajar para el deseo del fan, te convertís en una especie de idiota, o en un artista adolescente, que no somos, porque tenemos cincuenta años. Te convertís

en el pelotudo de la televisión que dice: «Le estamos dando a la gente lo que la gente quiere». No estás dando lo que vos querés decir, sino lo que la gente quiere, que es una abstracción. ¿Qué quiere la gente? ¿Vos lo sabés? ¡Qué grosso! ¿Vos sabés lo que yo quiero? Eso lo dicen cuando tienen diez puntos de rating, o quince, y siguen funcionando con la idea de que la gente quiere ver eso. Así que al fan lo tomás siempre con cierto recato.

—¿Cambió la relación de los humoristas con la gente? Yo siento que en los ochenta, hasta mediados de los noventa, había un conformismo en el humor argentino que no hay ahora. Con Cha cha cha y con algún otro eso empieza a cambiar, el humorista se anima más a mojarle la oreja a su público.

S: —Me parece que lo que hay es más espacio donde hacerlo. Ahora nuestro programa puede aparecer en televisión. Está la oportunidad de romper lo establecido televisivamente. Vos pensá que en los ochenta había cinco canales. No había margen para pifiarla mucho. De todas maneras, yo en los ochenta no miraba televisión. Esa también era una opción.

C: —En los ochenta los espacios más interesantes no estaban en la televisión. Con la apertura democrática, los lugares más interesantes para ver algo revulsivo, algo que fuera testigo de lo que pasamos, de la dictadura, no se encontraba en la televisión. De hecho, Cha cha cha sale recién en los noventa. Con el menemismo. Y en un canal que casi no tenía programación y que lo permitía.

S: —Claro, un canal de cable. Nosotros pudimos probar lo que hacíamos en un canal de cable. La TV abierta tiene demasiados instrumentos para saber lo que puede hacer y lo que no. Va poco a ciegas, no prueba, tiene demasiadas fórmulas, tiene el minuto a minuto, el marketing, el focus group. Entonces, sí, se hace algo para gustarle a la mayor cantidad de gente, ahí no podés romper porque seguís reglas básicas. Por ahí en los sesenta y los setenta era más intuitivo. «Bueno, vamos a hacer esto, a ver qué pasa». Y por ahí era una cosa rara, un desafío de la originalidad. Ahora está siempre el temor de que no guste a mucha gente, entonces proponer un formato que salga de lo establecido... En dos semanas, a un programa que no anduvo, se le ponen trece panelistas y los ponen a hablar de algún escándalo mediático, porque me va a pagar rápido. Es como un boliche donde se hace comida de autor y a los quince días decís: «Negro, empezá a servir milanesas porque esto no anda». Pero las cosas necesitan su tiempo, y lo que no hay es tiempo. Si nosotros no hubiéramos hecho el programa en el cable, hubiéramos hecho un piloto y habríamos durado quince días con suerte. Porque no se respeta a cuatro puntos de rating. Si vos sos parte de algo que se llama cuatro puntos de rating, andá a mirar cable, boludo. Andá a mirar el History Channel.

—Si les parece, les paso un video y hablamos un poco de las imágenes.

Les muestro un clip de El Gran Lebowski. Dos matones entran en la casa de Jeff Bridges y le sumergen la cabeza en el inodoro mientras le preguntan: «¿Dónde está el dinero, Lebowski?». Uno de los matones mea en la alfombra de Lebowski. «¿Ves lo que pasa, Lebowski?». Bridges protesta: «Nadie me llama Lebowski. Yo soy el Dude. Se equivocaron de persona».

C: —Me gustan las películas de los hermanos Cohen. Yo el punto más cercano que encuentro con mi propia sensibilidad, con lo que hacemos nosotros, es la escena del final, en la que tiran las cenizas de su amigo, Donny, y la ceniza les cae en la cara. Es como desmitificar una acción sagrada. Que es lo que nosotros hacemos. Yo antes te hablaba del peso de lo trágico; bueno, acá te disparás hacia un lugar donde podés tomarte la vida en solfa.

S: —Yo, cuando fui a tirar al viento las cenizas de mi viejo, me acordé de esa escena. Tiré las cenizas de mi viejo desde un puente, y medí el viento, porque me acordaba de la escena. ¡Porque eso puede pasar realmente! ¿Me entendés?

C: —Pero igual, que eso pase está pensado por el director. Que es lo que nosotros hacemos en el programa. Puede pasar en la realidad, pero está pensado de antemano, no sé si para aliviar. O para que la muerte no sea un lugar trágico, sino que también tenga su propio peso en esa gestualidad, en la que la muerte vuelve para pegarte en la cara y producir una situación que también es graciosa. Capaz que si tirás las cenizas de tu viejo y te vuelven a la cara vos decís «Qué loco, puede ser un signo». Capaz que un pelotudo piensa que es un signo y se sienta a pensar en el significado de los signos de la muerte. Y otro por ahí se caga de risa. Este hecho simbólico se convierte en un hecho fortuito y gracioso a la vez.

S: —Es que la muerte es algo tan fuerte, y tan claro, y que no merece ningún comentario, que muchas veces el humor se trata de decir: esto no necesita ningún símbolo, ningún mito, es eso simplemente. Tirar abajo el mito es lo que te alivia y te provoca risa. Lo que pasa es que, hasta el momento en que se le viene la ceniza a la cara, te sorprende porque te estoy llevando a la emoción, te estoy llevando a la emoción, te estoy llevando a la emoción, y de repente te saco la emoción al carajo. ¡Boludo, se le vino la ceniza a la jeta! ¿Qué hacemos? Yo me acuerdo una boludez, que también se lo conté a Diego: yo le expliqué a un amigo que cuando sacás las cenizas y querés hacer todo el rito, tenés que fijarte de tener un destornillador Parker. Porque las urnas vienen muy ajustadas. ¿No es bueno? El pibe lo hizo en Mar del Plata y se acordó de mí y pidió en el hotel un destornillador. Porque es verdad, el chabón iba a tirar las cenizas de su padre, vos vas con la urna al atardecer, con las olas y todo eso, y de pronto no la podés abrir. ¿Qué vas a hacer? ¿Empezar a golpearla contra una piedra? ¡Se fue todo al carajo!

C: —Vos podés hacer una película a partir de eso... Y aparte yo creo que lo que nosotros hacemos es recordar la infancia con los juegos que vos hacías cuando eras chico, pero con la gravedad del adulto. Vos tocás otros temas, ya no sos un chico libre e inmortal.

—Claro: sabés que te vas a morir.

C: —Yo lo que creo de los hermanos Cohen es que tienen también esa cosa de chicos. Yo cuando me río de algo que hacemos en el programa, me río como un chico, no es que digo (gesto de sabihondo), no estoy buscando el símbolo... A lo mejor los hermanos Cohen terminan riéndose como nenes.

—Eso dice Frances McDormand, que está casada con Joel. Que se la pasan riéndose como boludos de porro.

S: —Es que no te queda otra.

C: —Es una manera de escaparle al peso de la realidad.

S: —Y es que no es importante lo que estás haciendo. Vos no estás operando a un chico de una peritonitis, que te la tenés que tomar en serio, no podés joder. Vos estás haciendo un programa de televisión que si sale mal no pasa nada. Tenés que creértelo como cuando jugás al fútbol, un picado. Querés ganar, de eso se trata.

C: —Además, siempre es el otro el que te hace imprescindible. No nosotros. Nosotros hacemos el programa y no sabemos si quedó bien, si quedó mal. Para nosotros es imprescindible hacerlo. Pero en el imaginario es el otro el que tiene una lista de cosas imprescindibles en la vida, como Woody Allen en Manhattan, cuando enumera las cosas imprescindibles de la vida. Para mí es fundamental ir a comer una vez por semana con mis amigos, sin eso la vida no tiene sentido. Cosa que probablemente a los cincuenta años vos también lo digas.

S: —O que venga un tipo, como una vez le dijo a Diego —que no es por lo dramático sino para mostrarte la potencia de una boludez—, le dijo: «Mi hijo tuvo una enfermedad terminal y ver el programa de ustedes lo alivió en sus últimos años cuando estaba en la cama». Qué sé yo. Mirá, yo lo hacía jugando, no lo hacía para tu hijo, pero qué bueno que tu hijo lo pudo agarrar para eso. Y qué bueno que el padre encontró eso. Había que drogarlo porque se estaba muriendo y no podían encontrar la felicidad con los amigos porque estaba tirado en una cama, así que encontraron esto. Pero más allá de lo melodramático, ¿te das cuenta?, es un juego que sale para cualquier lado. Y lo único que vos podés hacer, realmente, es estar encerrado en tu propio juego, como un pibe que se cree que una escoba es una guitarra o un caballo. Tenés que estar medio como un zombi, porque si empezás a tener en cuenta todo lo que hay afuera, bueno, no lo hacés.

—Vos mencionás a Woody Allen. Pero él habla de un aspecto distinto del juego. Dice que la comedia es rabia. Que el comediante, cuando le fue bien con su público, dice: los maté, los destruí. ¿Ustedes no reconocen algo de esto?

S: —Es que hacés humor con aquello que ves desacomodado. Y que te molesta. Podés decir que un tipo, aunque haga un juego, tiene una gran moralina, o es un tipo esencialmente moral.

Porque en realidad está señalando lo que está mal. O lo que todos digan que está bien. Me cago en lo que todos dicen que está bien. Me cago en que Ernesto Sabato sea un gran escritor. Si quiero hacer un chiste con Sabato, hago un chiste con Sabato. Yo hago Papa's Blues, Pappo Benedicto XVI. No es una cuestión de indignación, porque el indignado no se activa, dice: «Ay, mirá vos, no puede ser esto», y nada más. Se lava en su propia indignación. Lo que vos hacés es trastocarlo y decirlo. O cuando alguien te dice: che, no se puede mezclar la muerte con un chiste. ¿Por qué no? Mirá, boludo. La mezclo. No podés mostrar un tipo comiendo caca en televisión. ¿Ah, no? Yo como caca. No sé si en esa cosa de «los maté» hay algo. Lo que sí hay quizás en la gente que se sube a un escenario, y que por traslación uno lo ve cuando sale su programa, sí hay una sensación de que salís a defender un título, te subís a un ring, te enfrentás con algo. Y si vos lo ponés en términos de público y crítica, el tipo dice «los maté», pero cuando la gente agarra una crítica, dice «Los mataron». Hay un enfrentamiento, vos venís a mostrar algo. O la nueva temporada: ya te están esperando. «¿Hay nuevos personajes?». Woody Allen también decía que hace cosas distintas para marear. El huía de que lo emboquen. Entonces va por acá, va por allá. Hay una sensación de «me están esperando para bajarme».

C: —Es que eso pertenece a la propia crítica. «Esto, que supuestamente gusta, yo lo destrozo». A veces con armas nobles, a veces para posicionarse en una especie de personaje desmitificador. Es una especie de afectación. Es lo que pasa con la gente que va hablar a la televisión, que se convierte en una especie de personaje. Ya tomó un rol. O sea, el gordo Feinmann no es un facho, un cuadro del fascismo italiano. Es un personajito que le encanta asustar a los progres, que creen que es un cuadro fascista. Entonces el único que la ve clara es Tinelli, que lo quiere llamar para Bailando por un sueño. Porque ve que es un producto televisivo, no porque Tinelli sea fascista. Tinelli ve que ahí hay un personaje. El gordo Feinmann no es nada, loco. Pero cuando la gente le cree, sí. Entonces nosotros venimos precisamente a no creer.

S: —Vos vas a tratar de hacer algo y ver cómo escaparte de las generales de la ley. O sea, si vos sos una banda de rock gigantesca que triunfa, ¿qué te queda? Caer. Y bueno, ahora queda que Capusotto y Saborido se peleen, o que decaigan, viene el derrotero de la Historia. ¿Y cuál es? La decadencia, porque todo decae. De todas esas reglas que hay, podés escapar. Porque los Beatles se separaron, pero The Grateful Dead siguieron tocando. Siguieron para sus aliados. Serían menos, serían pocos. Habrán perdido público, no importa, pero escaparon a la historia del héroe. Esa que dice: «Sos genial, sos lo máximo», para después verte caer. Ahora Darín metió novecientos mil espectadores: bueno, vamos a esperar cuál va a ser la película de Darín que fracase. Para que haga la curva del héroe ¿no? Y después se redima.

C: —Cuando fracasás y estás dos años sin aparecer en la pantalla, empezás a ser desvalorizado. Nos ha pasado a nosotros con Todo por dos pesos.

S: —O está Tarantino como religión. «No, después de Reservoir dogs se cayó...». ¡Y a Tarantino le chupa un huevo!

C: —Con Todo por dos pesos y Cha cha cha pasó exactamente lo mismo. En un momento ya deja de ser la novedad, porque se sitúa, queda establecido, y deja de ser revulsivo como cuando salió. Cuando esos programas desaparecen empiezan a ser reivindicados, probablemente porque no aparece otro programa que lo supere, o si hay alguno que lo supere, tiene su raíz en los programas que habíamos hecho nosotros. No es que no leamos críticas, pero en definitiva termina ocupando muy poco lugar en lo que hacemos. Lo que nos preocupa más que nada son los personajes nuevos, que tienen rebote en la gente. Pero después de seis años de hacer el programa, por supuesto que hay un efecto de novedad que se pierde. Yo, la verdad, ¿viene a tocar Television acá y me voy a preocupar porque dicen que seguimos haciendo el mismo programa? Andá a la concha puta de tu madre. Los Television dejaron de tocar hace treinta años y vuelven a tocar ahora. Porque necesitarán plata, bueno. Pero es Television. Si no, hacé una banda hoy y tocá, pelotudo, a ver si tocás mejor que Television. Viste cómo es. Así que mirá si nosotros nos vamos a privar de hacer un programa.

—Ahí va otro video.

Vemos un clip de El gran dictador. Chaplin es soldado en la Primera Guerra Mundial. Dispara un enorme cañón. El obús sale con dificultad y cae a pocos metros. El sargento ordena a un soldado ir a inspeccionar el obús. El soldado se da vuelta y le ordena lo mismo al siguiente. El siguiente le ordena lo mismo al siguiente. El último es Chaplin, que se da vuelta, pero no encuentra a nadie. Inspecciona el obús caído. A medida que da vueltas en torno a él, el obús se gira para seguir apuntándole.

C: —Esto es intemporal. Por más que esté situado en un contexto histórico. Pero el ser humano se ríe siempre de lo mismo. Además era un gran artista. Aunque a mí, la verdad, me gustaba más Buster Keaton. Me parecía menos efectista. Chaplin siempre me pareció más para la masa. Suena feo decirle comercial, porque Chaplin era un artista integral, casi te diría que de esos pibes no salen más. Pero a pesar de eso me gustaba más Keaton.

S: —Sin embargo el que metía más gente no era ni Chaplin ni Keaton. Era Harold Lloyd.

C: —Chaplin, quizá, tenía algo demagógico. Se metía con los grandes temas: la clase trabajadora, el nazismo. Tiene algo bienpensante.

S: —Yo no sé si es tan bienpensante. Pero yo no conozco otra película de esa época donde alguien haga de Hitler. Y estaba Hitler en el poder todavía.

C: —Tenía cosas efectistas. Pero era un grande. A mí lo que me gustaba más de Buster Keaton es cómo se salvaba del mundo. Me parece más interesante y hasta más poético. Tenía un registro más poético que Chaplin, si se quiere. Y había una cosa de «él contra el mundo». Quizá no tocara

tanto el tema político, pero era una persona sumamente romántica que se las rebuscaba como podía, inclusive con elementos absurdos, y le daba un signo de coherencia a las cosas que hacía. Estoy hablando de actos concretos, como resolver un problema. Que él los resolvía desde el delirio y que terminaba siendo funcional. Cómo podía inventar una máquina que lo sacara de una situación comprometida. Keaton estaba ligado a la idea romántica del amor imposible y las cosas que podía hacer para ganar ese amor. Pero también fue uno de los pocos tipos en esa época que se mató a sí mismo en una película, que no recuerdo cuál es. Terminaba enterrado él con la mujer a la que quería.

S: —Fueron felices... Y se murieron. ¡Mostraba eso! Que fueron felices, tuvieron hijos, y se murieron.

C: —Y eso tiene más contundencia que el efecto chaplinesco. Cuando hoy veo a Keaton no veo esa corrección política que veo en Chaplin. Chaplin es un grosso, eso ni hablar. Pero a mí me gustan mucho también los hermanos Marx, porque son como cuatro dementes puestos en un mundo supuestamente normal. Es como ver a cuatro tipos del Borda, pero en definitiva felices, dentro de la convención de que son actores que están dentro de una película.

S: —No es que te rías de alguien que tiene sufrimiento psíquico, o psiquiátrico.

C: —Son tipos que están en un mundo equivocado. Y el mundo más agradable es el de los hermanos Marx, no el mundo que los rodea, que es el mundo al que nosotros pertenecemos. Cuando los estás mirando, vos no sos los hermanos Marx, vos tenés la identificación, pero lo que estás viendo son personajes que tienen identidad propia. Y vos ves que lo interesante son esos cuatro dementes y no el mundo que los rodea, y que le pone límites a esa locura. Y como siempre terminan bien, a mí me gusta ver eso. A lo mejor el tipo de película y de formato sí es de una época y vos no lo podrías hacer hoy. Pero adonde apunta la energía de los Hermanos Marx es algo que nos atraviesa a nosotros. A nosotros y a muchos otros, que vieron eso y se formaron con eso. Siempre pasa que estás haciendo algo que está haciendo otro, porque es una idea que no te pertenece, es una manera de mirar la vida que nos pertenece a unos cuantos. El otro día, por ejemplo, yo vi que lo pasaron en TV, que hay un restaurante en Estados Unidos que se llama «La muerte» o algo así, Y después ponían nuestro sketch de angioplastia.

S: —Vos intuís que hay algo que puede pasar. Es lo que intuís cuando vas a un tenedor libre. Y Estados Unidos es una sociedad que hace esas cosas. Que pone un boliche que se llama «Vení, morite» y te invita a comer hamburguesas... Antes hablábamos del fan. Imaginate esto: alguien ve a Diego acá y no se da cuenta de que hay un vidrio, le quiere pedir un autógrafo, rompe el vidrio, tiene poco aguante y se muere.

—Les paso el último.

Es un clip de Exterminator. Los soldados están en la selva, hay un peligro. Guillermo Francella le da instrucciones a cada uno de sus compañeros. Al final uno le pregunta: «¿Y vos?» «Yo soy muy cagón», responde Francella. Enseguida, un clip de Bananas, de Woody Allen. Un oficial revolucionario explica a todos qué hacer si alguien es picado por una serpiente: chupar el veneno y después escupirlo. Todos, por turno, repiten la instrucción. Cuando llega el turno de Woody, este dice: «No puedo chupar la pierna de nadie con quien no esté comprometido».

S: —En realidad, es el mismo chiste. La gracia es el cobarde en un lugar donde alguien así nunca llegaría a ser soldado. Pero ves, Woody Allen tiene algo de Buster Keaton. Porque en la película, Woody Allen arma todo el quilombo de hacerse revolucionario para levantarse una mina.

C: —Y también hay un tipo de humor que está encuadrado ahí en esas películas. No en ese gag. Tanto el gag de Woody Allen como el de Francella, los dos. Ahí hay una representación del humor que es muy televisivo, que es la de Sofovich, por ejemplo. La idea de que la gente tiene que entender todo, que no hay que ser rebuscado. Y que la gente se tiene que anticipar al remate.

S: —Claro, había programas de televisión donde vos sabías cómo iban a rematar cada sketch. Lo que pasa es que en televisión vos ves al actor o a la actriz, no tanto el texto. Entonces la gente veía a Olmedo y Porcel, que repetían los mismos cinco sketches, y ya sabías el remate y sabías lo que pasaba. Es la idea de que todo tiene que ser entretenido, el remate se tiene que entender, si vos sabés cómo viene lo disfrutás junto al actor. Es una cosa que nosotros cuando la hacemos es de manera paródica. Es una idea muy televisiva, porque supone que el tipo labura todo el día y cuando llega a su casa necesita estar distendido y entender todo. Lo que pasa es que si ese tipo labura doce horas por día y gana dos lucas por mes, le chupa un huevo. El problema es que el tipo debería ganar más, no que debería sentarse a ver a Tinelli.

—¿Ustedes notaron que en el cine, no importa si la película es graciosa o no, la gente siempre se ríe?

S: —Yo hace poco fui a ver en el teatro una obra sobre Freud, donde aparece Freud con cáncer en el paladar y sufriendo por el dolor de su dentadura postiza, y la gente se empezó a reír. Ahora, análisis psicológico: ¿se ríen porque no se bancan la potencia del dolor de esa escena? ¿O son unos cosos? Uno podría calificar a esta gente de imbéciles. Pero no los calificás porque se ríen, sino porque se ríen en donde supuestamente estamos de acuerdo todos en que no hay que reírse. Porque esto es serio. Pero bueno, al tipo le causó gracia. ¿Qué carajo hacemos? ¿Cómo compartimos ese lugar?

C: —Si esa situación la trasladamos a la ficción, nos causaríamos gracia.

S: —En una película de los hermanos Marx, el que se ríe en el cine cuando no debe sería uno de los hermanos Marx. Y nosotros, viendo la película de los hermanos Marx, nos reiríamos con ellos.

Diríamos: mirá, ese actor de mierda se quiere hacer el buen actor dramático y estos se le cagan de risa. Sin embargo, si vos estás ahí, vos sos Margaret Dumont, la vieja. Vos decís: «Qué mal, cómo se están riendo acá». A veces la forma de ver eso es ponerse al costado y ver que los dos son ridículos: el que se ríe y el que se indigna porque se ríen. Si es por eso, sesenta personas que se sientan a ver a un tipo que hace como que es Freud, ya es ridículo. Si no te creés el rito, no podés hacer nada. Si no, es como ir a un asado y empezar a hablar de la vaca muerta.

—Es una opción.

C: —Es una opción. Una vaca comiendo asado.

S: —Esta puede ser una discusión de chistes. Diego dice una vaca comiendo asado. Yo digo una vaca comiendo gente.

C: —Ya salió un sketch. Cuatro vacas comiendo...

S: —«...Mmm, esta carne...».

C: —Y saca una pierna...

S: —«¿De dónde es?». «De Coto».

C: —¿Pero se comen un humano?

S: —O que se coman una vaca.

—¿No es mejor que se coman una vaca? Si se comen un humano, puede parecer moralina.

S: —Sí, pero más fuerte es ver una gamba humana puesta con lechuga y tomate. Pero en realidad no importa. La cosa es desarmar el rito. Imaginate que vos recién, cuando nos ponés los clips, nos decís: «Les voy a mostrar estos clips para ver qué opinan», y nos empezás a mostrar clips de gente chupando pijas. Y nosotros pensando: «¿Tiene algo que ver? ¿Este tipo de qué trabaja? Lo mandó Casciari...». Y en la pantalla le están haciendo el ojete a una.

—«¿Qué opinan, chicos? ¿Cómo lo ven?».

S: —Claro, se va todo al carajo.

C: —Por eso, lo que a nosotros más nos hace reír es esa distorsión de la normativa de los signos de la realidad. Sería gracioso que pasara esto en el marco de una ficción, de un programa de humor.

S: —Pero pará, Diego, porque también te divierte cuando por ejemplo viene un periodista y, sin llegar a este absurdo, te hace una pregunta fuera de lugar o desconoce algo básico. ¿Cuál es el límite del humor? En algún momento nos convertimos en parodias de nosotros mismos.

C: —Puede quedar muy afectado que yo te diga que el programa se explica solo. Pero la verdad es que explicar lo que hacés no tiene el mismo peso que hacerlo. Y ese mundo es mucho más personal ahí en la pantalla que los creadores explicando lo que hicieron.

—Bueno, pero por eso existen las entrevistas. Yo veo a ese pintor que pintó muy bien esa casa y pienso: qué bueno que es, dan ganas de hablar con él.

C: —También las charlas son interesantes o no. Yo no niego la charla. Esta charla fue interesante. Otras charlas son obvias, no tienen mucho peso específico ni las preguntas ni lo que vayas a responder. Le explicás a otro tres veces cómo hacer un huevo frito. «Ya te lo expliqué». «Pero explicámelo de nuevo». Ah, bueno. Pero si encuentro una nota a Artaud, la leo. Pero leo una nota a Artaud, no a Ricardo Fort. Un chabón que sale del hospital y como estuvo cerca de la muerte, dice que va a sacar un libro. Que se supone que va a ser espiritual. Le habrá visto la pera a Dios, algo vio. Pero cuando salió del hospital, lo primero que dijo es que se compró cuatro Mercedes. «¿Y por qué no me voy a comprar cuatro Mercedes, si estuve cerca de la muerte?».

S: —Eso me parece más interesante que el libro.

C: —Pero si este chabón se compra cuatro coches, no lo escuchemos más. O se los choreamos, o no lo escuchemos más. Se compra cuatro coches y vos ganás cuatro lucas por mes, vos sos idiota. La gente es idiota. Pero bueno, cada uno elige su propia vida y su propia muerte.

PERFIL

EL JUGADOR DEL PUEBLO

PULGA RODRÍGUEZ, PATRIMONIO NACIONAL

El domingo en la casa de Los Rodríguez, en Simoca, hubo fiesta: Luis Miguel, el Pulga, llevó a Colón de Santa Fe a la conquista de su primer título en 116 años de historia. El chico que debutó a los 14 en un club del pueblo, que cobraba 400 pesos mensuales para jugar en la liga regional, se convirtió en el jugador más amado del fútbol argentino. El Dios de los goles lindos, que ya no es de ningún equipo porque “pasó a ser de todos”, define Ezequiel Fernández Moores en este perfil.

Por: [Ezequiel Fernández Moores](#)

Arte: [Carolina Niklison](#)

Luis Miguel Rodríguez nació poco antes de que se cumplieran las primeras seis horas de 1985, año de Argentinos Juniors campeón de la Libertadores y del “Nunca Más”, el juicio histórico a las Juntas Militares. “Nació en esta misma casa entre las cinco y las seis de la mañana del 1 de enero de 1985”, precisa Beatriz Ardiles, Bety, desde Simoca, con fondo de canto de gallos. “Tres kilos ochocientos”, anunció Pocholo -Pedro Rubén Rodríguez, el padre, ya fallecido-. “Lo pesó en esa balanza que antes era la balanza de pesar los pollos”, cuenta Bety y suelta la risotada. Unos meses antes, un Luis Miguel de apenas 13 años ya había almorzado con Mirtha Legrand y ofrecido sus primeros shows en San Miguel de Tucumán. Pero el artista mexicano no tuvo nada que ver con el nombre del sexto de los nueve hijos (una niñita murió). Le pusieron “Luis” en homenaje a Hugo Luis, hermano más chico de Pocholo. Y “Miguel” por Miguel Angel, hermano de Bety. “No fue por el cantante, sino por la familia”, cuenta Bety. La familia, claro, son Los Rodríguez de Simoca, municipio de ocho mil habitantes en el sureste de Tucumán, fundado como “villa” en 1859 y a 52 kilómetros de la capital San Miguel. El Andrés Calamaro de Los Rodríguez de Simoca sería Pulga. O Pulguita. O Miguel, como todavía le dicen en Simoca. Como sea, Luis Miguel Rodríguez (1,67m y 71 kilos), es la mejor alegría que ha tenido el fútbol argentino en tiempos difíciles de pandemia.

Si Luis Miguel no se debe al cantante, Pulga tampoco es por Messi. Pulga, en rigor, le dicen a Walter, hermano mayor que dio su apodo a Pulguita. Walter, 44 años, nueve hijos, tres nietos, debutó a los trece años en Alto Verde (el club que está pegado a la casa de los Rodríguez), fue temperamental volante derecho en Atlético Tucumán y, ya retirado, funcionario en el gobierno peronista de Simoca. Walter fue clave cuando Luis Miguel, frustrado por tanto desamparo, quiso dejar el fútbol y se fue a trabajar con papá Pocholo, albañil y pintor. Pulguita era uno de los mejores en las canchas que el

Inter de Italia financiaba en la vecina Monteros, en el monte tucumano, área cañera de la provincia. Esos clubes son complejos que poderosos equipos europeos apoyan en el Tercer Mundo no solo por mera filantropía, sino también para captar a un Maradona o a un Messi a precio cero. Pulguita tenía catorce años y ya había debutado en la Primera de Unión Simoca, el otro club de su ciudad. Fue uno de los cuatro pibes seleccionados por el representante José Ismail para una prueba en Italia. Era el Inter del magnate petrolero Massimo Moratti, de Ronaldo y Roberto Baggio. Maradona ya nos había enseñado que el “calcio” era en esos años la meca del fútbol. “Pulguita” viajó varias veces. Cuenta que pasó inclusive un día en la casa de Javier Zanetti, “il Capitano”, mito argentino en el Inter, hoy vicepresidente del club que ahora está en manos chinas. Cosas del fútbol globalizado.

En uno de esos viajes, Pulguita casi recalca en Real Madrid (“Ismail dijo que no porque si se enteraban en Inter nos mataban”). En otro -ya cerradas las puertas del club italiano “por las cagadas del representante”- terminó perdido, sin dinero, vivienda, pasaporte ni idioma, en un Mcdonald's de la estación de tren de Bucarest, con oferta supuesta para jugar en el Craiova rumano a cambio de 500 dólares mensuales. Otra vez sopa. Europa quedó como eterna “cuenta pendiente”.

La vuelta fue difícil. “Lo primero que le dije a mi vieja fue que nunca más me iba a ir de Tucumán”, contó alguna vez Miguel, como le dice “Bety”, descripta a su vez en Simoca como “la mejor cocinera de guiso de pollo en el mundo”. Miguel pasó a trabajar con Pocholo y a jugar hasta tres partidos por fin de semana a cambio de setenta pesos. En 2004 volvió a dejar Tucumán. Lo fichó Racing de Córdoba, que jugaba el Torneo Argentino A. Racing ascendió al Nacional B, pero Pulguita jugó poco y decidió volver nuevamente a Simoca, una ciudad fundada en 1859 y cuyo nombre, según algunos historiadores, proviene del quichua “shim mu kay”, que significa “lugar de paz y silencio” o “lugar de gente tranquila y silenciosa”.

Por segunda vez, Pulguita pensó en dejar el fútbol. Walter, su hermano mayor, logró que Ismail cediera su condición de dueño del pase de Luis Miguel. Ya dijimos que Pulga es un hombre de temperamento.

De vuelta en Tucumán, en 2005, Pulguita jugaba otra vez en Unión Simoca, bien cerquita de la misma casa en la que había nacido veinte años antes, después de que Bety pasó dos días enferma y haciendo trabajo de parto. Es la misma casa desde la que Bety respondió los mensajes para esta nota. “Barrio Antonio García 24 vivienda. Esquina República Argentina. Pasaje Carlos Gardel. Número de casa 706. Simoca”. La misma casa en la que hubo fiesta el último viernes, después de que Pulga llevó a Colón de Santa Fe a la conquista de su primer título de Primera División en 116 años de historia.

Era la final de la Copa de Liga contra Racing. La TV de pago (el “Pack fútbol” de Fox y TNT) anunció todo el día el partido. Pero se pasaron la previa comentando el anuncio de retiro de Carlos Tevez. Que su pelea con Juan Román Riquelme, que Boca lo trató mal, que pobre Carlitos “el jugador del pueblo” y que etcétera, etcétera. Fueron cerca de siete horas de etcéteras. El partido se acercaba y la imagen se trasladaba al estadio Centenario de San Juan, escenario de la final. Pero aún dentro del

campo de juego todos seguían hablando de Tevez. El Pollo Vignolo, Gustavo López, el Bichi Fuertes. Todos. Faltaba apenas media hora para que comenzara el partido y Tevez seguía en pantalla. Su conferencia de prensa terminó apenas cinco minutos antes de que empezara la final. Chau Carlitos, hola Pulga. Jugador del pueblo.

Contábamos que en 2005 Luis Miguel Rodríguez jugaba otra vez con Unión Simoca. El duelo esa tarde era contra Azucarera Argentina por la Primera B de la Liga Tucumana. Anotó doce goles en el primer tiempo, que terminó 16-0. Podrían haber sido muchos más, pero no hubo segunda etapa. Los árbitros no cobraron sus honorarios correspondientes y se negaron a seguir. Rodríguez tenía 20 años. Enterado de los doce goles, el periodista Walter Saavedra buscó al jugador récord. *Lapsus* geográfico incluido, es notable el hallazgo en el tramo final de la entrevista.

—¿Hincha de qué equipo? —pregunta Saavedra.

—¿De Tucumán o de la Argentina? —inquire “Pulga”.

—De Tucumán —precisa el periodista.

—De Tucumán, de San Martín —responde “Pulga”.

—¿Y de Buenos Aires? —pregunta Saavedra.

—De Boca.

Es un hallazgo, porque Pulga (para esta parte hay que decirle Pulga) es el segundo goleador e ídolo máximo de Atlético Tucumán, rival eterno de San Martín, los dos grandes del fútbol tucumano. ¿Acaso no dicen que Ricardo Bochini era de Racing cuando era pibe? ¿Y Maradona no era de Independiente? En rigor, Pulga desde hace tiempo que no es ni de Unión Simoca o Alto Verde, ni de Atlético o San Martín. Ni Colón ni Boca (al que estuvo cerca de llegar en 2009). Luis Miguel “Pulga” Rodríguez pasó a ser de todos. Patrimonio nacional, como le cantaban a Diego cuando no queríamos que se fuera a Europa.

¿Quién, excepto los hinchas de Racing, por supuesto, no quería que Colón y “Pulga” celebraran el viernes pasado? ¿Quién no se alegró con su fútbol desenfadado? ¿Cómo no sentirse algo representado con ese jugador petiso, sin los pectorales de Cristiano Ronaldo, nuestro PR7 algo lento y sonrisa de potrero?

Le pido a César Carignano, ex Colón entre tantos clubes, hoy periodista y escritor, que me defina al crack. “Pulga —me escribe— es una reivindicación en sí misma. Reivindica el potrero, la gambeta, el engaño y el disfrute”. Carignano dice que “Pulga” reivindica qué es la velocidad en el fútbol y qué es jugar en estos tiempos más atléticos. “Pulga es poesía pura”, afirma Carignano en audio.

El colega Leo Noli escribió tiempo atrás en La Gaceta de Tucumán la historia de “El Mudo” Abelardo. El abuelo materno -al que Pulga no conoció- era goleador temible, demasiado jodón para llegar a crack y muy peronista. En plena Revolución Libertadora gritaba su “¡Viva Perón!” cuando cerraban los bailes “y salía disparando”. Papá Pochola le dijo alguna vez a Pulguita que acaso su talento para el fútbol lo heredó de “El Mudo”.

En 2005, el hermano Walter ubicó a Pulguita en el equipo de UTA (Unión de Transportes Argentinos), torneo regional, por 400 pesos mensuales. El nombre y los golazos comenzaron a circular y el ex jugador Jorge Solari se lo llevó en 2005 para Atlético Tucumán. En la temporada 2007/08 el Atlético del "Indio" Solari fue "una maquinita" en el Torneo Argentino A. "Un equipo champán", lo definió una vez el propio Solari. Allí fue donde Pulguita comenzó a festejar goles levantándose la camiseta y mostrando la leyenda "I love Simoca".

Logrado el ascenso, Atlético siguió bien en el Nacional B. Pulguita anotó 23 goles y, una tarde de 2009, Diego Maradona lo convocó a la selección para un amistoso ante Ghana en Córdoba. La noticia se la dio Carlos "Bolilla" Oardi, uno de sus periodistas más amigos. Pulguita paró el auto. Le temblaban las piernas.

En Buenos Aires tuvo que pedir ayuda para llegar al predio de la AFA en Ezeiza. "¿Qué hacés Pulga, cómo andás? ¿Todo bien?", le preguntó Diego en la primera práctica. ("Y yo no podía conjugar dos palabras"). Jugó algo más de media hora contra Ghana. Argentina, con jugadores del medio local, ganó 2-0 con goles de Martín Palermo. Hoy se arrepiente de no tener una foto propia con Diego. Apenas una de una práctica: Diego da indicaciones y él lleva la pelota. Hizo un cuadro con esa foto. En la final del último viernes, tras la victoria 3-0 ante Racing, "Pulga" recordó a su compañero Facundo Farías (18 años, podría ser su hijo) que fue baja por Covid, citó como ejemplo a otro club chico (Defensa y Justicia) y lució gorro del Diego. "Lloró mucho con su muerte", me cuenta Oardi. Diego vivía tirando caños, como Pulga le tiraba a los árbitros antes de los partidos. Hasta que empezaron a cerrarle las piernas.

Newell's Old Boys (2009-10) fue el nuevo desafío fuera del terruño. Pero se recuerda un golazo a Boca y no mucho más. Hubo que volver a Tucumán. Y los años que ayudan a crecer. En el "Decano" (Atlético Tucumán) su fútbol lo encontró ya más maduro, dentro y fuera de la cancha. "El fútbol -le dijo una vez a El Gráfico- me sacó todos los vicios". Por eso superó una nueva caída cuando en 2011 se rompió los ligamentos de la rodilla derecha y estuvo seis meses parado. Ayudó que Walter lo sacó de un momento depresivo llevándolo a Simoca para recuperar vida.

En 2014 anotó un golazo de media cancha a Independiente, en 2015 fue campeón del Nacional B y en 2017 finalista de la Copa Argentina. Fue suplente en un partido histórico del Atlético que dirigía Pablo Lavallén, cuando se clasificó a la Copa Libertadores llegando al estadio de Quito sobre la hora y con camisetas prestadas de una selección juvenil argentina que tramitó el entonces embajador en Ecuador Luis Juez.

En junio de 2017, el arribo del DT Ricardo "Ruso" Zielinski favoreció su mejor momento. El suyo y el del Decano, que jugó la final de la Copa Argentina contra River y llegó a ubicarse entre los ocho mejores de la región (cuartos de final de la Libertadores). El estadio fue una fiesta el día de su gol número cien (los hinchas tiraron cien pelotas desde las tribunas). Pulguita era Gardel. Pero a comienzos de 2019, inesperadamente, se fue otra vez de Tucumán. El jugador negó siempre que su partida se haya debido al declive político del ex gobernador José Alperovich, que supuestamente aportaba dinero para retenerlo. Y que había dejado de hacerlo una vez que perdió con Juan Manzur,

gobernador actual, una puja interna que afectó a Atlético, porque fútbol y política, sabemos, han ido históricamente de la mano.

Un año antes, fines de 2018, Pulguita había hecho pública su afiliación al peronismo junto con su compañero y amigo de Atlético Guillermo “Bebe” Acosta y hasta circularon rumores de que se presentaría como candidato en las elecciones de 2019, pasacalles incluidos. El jugador participó de actos, donaciones y fotos. Pero, dicen los que más lo conocen, siempre buscó que todo (visitas a hospitales, sillas ortopédicas, bicicletas en el Día del Niño, vestirse de Papa Noel, partidos benéficos) estuviese vinculado con ayudas a Simoca, donde Walter (“Pulga”) fue funcionario, su hermana Karina ahora es legisladora y Pulguita mantiene su residencia.

“Increíble que te dejes usar, Pulga”, leo en uno de los foros de la prensa tucumana. “A ver si entendés –replica otro- El Pulga es peronista”. Basuras al margen, algunos foros me llevan a pensar que, si “Pulga” hubiese fracasado como jugador, desde algunos sectores lo habrían masacrado por su acercamiento a la política. Al peronismo. Como sea, apareció Colón de Santa Fe. Más dinero y el desafío, a los 34 años, casado con Paula (su mujer de toda la vida) y con dos hijos, de abandonar la zona de confort y probarle al fútbol argentino que los cracks no siempre tienen que jugar precisamente en Boca o River.

“Siempre es igual –me dice el Ruso Zielinski-, podés haber sido siempre un crack, pero en Buenos Aires, si sos del Interior, te ‘descubren’ solo después de una buena campaña como esta de Colón. Está el preconceito del vago, de que el habilidoso no corre, pero Pulga fue siempre un profesional cien por ciento. Primero en todos los entrenamientos. Capitán. Con sacrificio para el equipo y que hace tácticamente lo que le pedís. Un diferente, que te deja con la boca abierta en los entrenamientos, pero además vivo, inteligente. Y un tipo bárbaro, y muy comprometido con su sociedad”.

Le pregunto a Zielinski (actualmente en Estudiantes de La Plata) si acaso hablaban de política con “Pulga”. “De política no, pero sí de cien mil cosas, de todo lo que puedan hablar dos tipos que se aprecian y de buena relación...¿Conocés Simoca?”, me pregunta el Ruso. Porque me dice que para conocer a “Pulga” sería bueno comenzar por Simoca, porque “hay que conocer los interiores de las provincias”, de Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca, Jujuy, su vida y sus carencias, y porque Luis Miguel, que viene de allí y que trabajó mucho para llegar donde llegó, le hablaba mucho de Simoca, la ciudad que se jacta de ser Capital Nacional del Sulky y que celebra todos los sábados una Feria mítica de pueblo donde hay de todo. Y que Pulga, me dice Zielinski, “ayuda mucho a Simoca”. Emocionan en estas horas las imágenes de la fiesta histórica de Colón, campeón por primera vez en más de un siglo, los videos de abuelos shockeados, de Dady Brieva, de Los Palmeras y el “sabalero sabalero”. Emociona más porque Colón se rehízo tras la final de Sudamericana que perdió en Asunción contra el ecuatoriano Independiente del Valle, con Pulga -que ya había perdido a papá Pocholo- errando un penal, rumores de que quería irse y otra vez ese cierto odio clasista (algunos, veo en los foros, le decían “Punga” Rodríguez).

Pulga lideró la nueva gran campaña del equipo que dirigió Eduardo Domínguez con un equipo que combinó veteranos y pibes del semillero. En la semifinal contra Independiente de Avellaneda, Pulguita anotó gol y asistencia, pero me impresionó una imagen en especial. Colón ganaba 1-0, faltaban pocos minutos y un tiro libre suyo derivó en peligroso contragolpe para el Rojo. Pulguita, que ya más veterano aprovecha su gran pegada para jugar en estilo Riquelme (“su mejor lugar en la cancha es libre, sin referencia”, me dice Zielinski), corrió sin embargo cuarenta metros en pique desesperado para evitar el posible empate. “Correr por el hambre y después por la gloria”, elogia a Pulga el diario español AS, citando al antropólogo y documentalista de fútbol David Mata. En la final del viernes (Colón terminó ganando 3-0 en gran exhibición) se lastimó y fue reemplazado. Acaso fue su último partido en Colón. Todos lo seguían mirando a él. Y él diciendo que “la gloria no tiene precio” y que “si tuviese un avión me iría volando a Simoca”. A su pueblo llegó el sábado por la noche. Caravana de motos, recepción en Unión Simoca y distinción del intendente: “Persona ilustre y embajador del deporte”.

Wikipedia publica siempre el apartado “Personalidades” cuando describe a cada ciudad. En Simoca la enciclopedia dice que la personalidad de la ciudad es “Luis Miguel Rodríguez alias ‘Pulga’. Dios de los goles lindos”.

PERFIL

PERFIL DE MARCELO BIELSA

RETRATOS DE UNA OBSESIÓN

A Marcelo Bielsa lo atraviesan las paradojas. El rosarino es carismático sin serlo, aclamado en Chile, el País Vasco e Inglaterra. Futbolistas, entrenadores y periodistas lo reconocen como un portador de valores perdidos en un deporte lleno de intereses y traiciones, aunque alguna vez admitió haber espiado a todos los rivales del Leeds, su actual equipo. Gabriel Tuñez recorre su historia familiar y traza el perfil de un técnico obsesivo que busca la utopía de calcularlo todo en el fútbol.

Por: [Gabriel Tuñez](#)

Arte: [María Elizagaray Estrada](#)

Publicado el 29 de abril de 2019

Un hombre capaz de presentarse en una comisaría para inculparse de una agresión o de admitir haber espiado a todos los rivales de su equipo. “El mejor entrenador del mundo”, según Pep Guardiola. Un obsesivo que lleva 15 años sin ganar un título. El protagonista del mayor fracaso del fútbol argentino en medio siglo. Un utopista. Un loco.

Cuando Marcelo Bielsa decidió ser futbolista discutió con su padre, Rafael, y se fue de su casa para vivir en la pensión donde Newell's alojaba a sus juveniles que no eran de Rosario. "Nunca vi jugar o dirigir a Marcelo. No porque no me guste el fútbol sino porque soy hincha de Central", explicó Bielsa padre a la revista "El Gráfico" en 1998, el año en el que su hijo asumió como entrenador de la selección. Bielsa tardó apenas ocho años en llegar a ese puesto después de su debut como entrenador de un equipo profesional, en Newell's. Allí conocía a la perfección a varios jugadores juveniles porque los había dirigido en las inferiores y, en algunos casos, hasta buscado en sus casas. A mediados de los 80 Griffa le había pedido reclutar futbolistas. Bielsa dividió el mapa de Argentina en 70 partes que recorrió en un Fiat 147 en dos meses y medio. En total fueron 25.000 kilómetros. En algunos de los viajes Griffa fue con él. Juntos llegaron una madrugada de invierno a Murphy, una localidad ubicada a dos horas de distancia de Rosario. Tenían en carpeta el apellido de un adolescente de 13 años que jugaba como defensor: Mauricio Pochettino. Pero no sabían dónde vivía la familia en esa ciudad de 4.000 habitantes. Preguntaron y llegaron. Tocaron la puerta. Todos dormían. Pochettino padre abrió desconfiado y con sueño. Bielsa y Griffa le explicaron lo inexplicable

a esa hora: querían convencer a su hijo de que jugara en Newell's. "Está durmiendo", dijo el hombre. Finalmente, accedió a un pedido insólito de Bielsa: destapar las piernas del chico. "Tienen pinta de muy buen jugador", dijo el Loco.

"No me acuerdo muy bien de esa noche porque estaba durmiendo pero sí del día en que conocí a Bielsa unas semanas después en Rosario. Yo comencé a jugar un partido pero después de cinco minutos, y de haber tocado uno o dos pelotas, me llamó y me dijo: 'Quiero que firmes con Newell's'. Bielsa es como mi padre. Mi amor por él es inquebrantable", dijo Pochettino, hoy entrenador del Tottenham inglés. Cinco años más tarde Pochettino fue uno de los tres defensores titulares del Newell's campeón del torneo Clausura 1990; los otros dos eran Fernando Gamboa y Eduardo Berizzo, que 20 años después fue su ayudante técnico en el seleccionado de Chile y hoy es entrenador de la de Paraguay.

Marcelo Bielsa camina sonriente. No fueron más de dos o tres veces que lo hizo así en los seis años como entrenador de la selección argentina de fútbol. Acaso menos si se tiene en cuenta que va a ofrecer una conferencia de prensa. Lleva puesto pantalones y buzo deportivos grises; por el cuello le asoma una chomba blanca. Va a renunciar. A su mando, el equipo ganó una eliminatoria mundialista con récord de puntos y la medalla dorada en los Juegos Olímpicos de Atenas 2004. Ese título puso fin a una marca de 52 años sin que un deportista nacional alcanzara el lugar más alto del podio. Pero también perdió por penales la final de la Copa América 2004 con Brasil (ganaba 2-1 hasta el minuto 93, cuando sufrió el empate) y quedó eliminado en la primera ronda de Corea-Japón 2002, la segunda gran frustración mundial en la historia del fútbol argentino después del "desastre de Suecia 58": derrota 6-1 ante Checoslovaquia.

Bielsa se acomoda en la silla, se acerca al micrófono y dice: "Noté que ya no tenía energía" para continuar. Como si la noticia de la renuncia no fuera suficiente, una periodista le plantea: "¿No es un poco pobre que mañana, por ejemplo, algunos titulares de los diarios digan que el director técnico se fue porque se quedó sin energía?".

Bielsa: ¿Qué me sugiere que invente?

Periodista: Un título.

Bielsa: Puede ser "Grave enfermedad que le resta energía". Eso sería más efectivo. Yo se lo recomiendo. Si ese es el título mañana del diario, lo compro.

"Estuve en aquella conferencia. Fue un día muy triste y el final de un gran proyecto", recuerda casi 15 años después Marirro Varela, periodista de Radio Nihuil y Canal 7 de Mendoza, para los que cubrió cuatro mundiales, dos Juegos Olímpicos y cuatro copas América.

Durante el tiempo que Bielsa fue el DT de la selección estableció una condición para relacionarse con el periodismo: no concedió entrevistas personales y solo ofreció conferencias de prensa. "Tienen el mismo derecho una radio de Salta que TyC Sports", explicó. Hubo conferencias de más de cuatro horas, aunque la mayoría de los periodistas las abandonaron mucho antes del final aduciendo aburrimiento. Aquella decisión fue "una de las cosas" que más lo "enamoraron de Bielsa" a Federico Lareo, autor de dos libros sobre el DT: "Las razones del Loco" y "Bielsa carajo". "En un ambiente como el del fútbol, en el que muchos transan con los grandes medios, Bielsa no lo hace, se expresa sincero y cuando declara no usa caretas", elogia Lareo.

Bielsa dice que tiene por la prensa una consideración tan mala o peor que la que tiene de los entrenadores. En 2017, participó de una conferencia organizada por la Confederación Brasileña de Fútbol. Allí, además de exponer algunos de sus conocimientos como DT, criticó que "el procedimiento educativo más poderoso que tiene la sociedad" ya no sea la escuela sino los medios de comunicación, que "se especializan en pervertir a los seres humanos según victoria o derrota. ¿Y esto dónde se verifica? En que lo que te hace importante cuando ganas es lo mismo que te hace estúpido cuando perdés", afirmó Bielsa. Los asistentes lo aplaudieron después de decir eso. "Lo último que yo aspiraba era a generar este aplauso porque si estamos de acuerdo... ¿cómo lo justifico?", agregó.

Quince años después de la renuncia a la selección, Claudio Vivas, ayudante técnico de Bielsa, todavía recuerda que, aunque al principio no estuvo de acuerdo con la decisión, porque el equipo podía tener su desquite en un nuevo mundial, el de Alemania 2006, finalmente comprendió que fue correcta. "Y lo banqué a muerte", dijo.

Vivas conoció a Bielsa a fines de los 80 cuando era arquero de la Cuarta División de Newell's. Todos en el club sabían que no tenía futuro en el puesto porque era muy bajo de altura pero nadie se lo decía. La explicación: su padre era dirigente del club. "Le voy a decir algo que nadie se anima a decirle", lo enfrentó Bielsa. Vivas tenía 18 años y después de aquella conversación terminó con su carrera como futbolista para empezar la de entrenador; actualmente entrena a Sporting Cristal de Perú.

Tras renunciar al seleccionado Bielsa se "encerró" tres meses en un convento religioso. Sin música, ni teléfono. Solo libros. "Encontré una felicidad terrible, pero llegó un momento en el que empecé a hablar solo. No pude aguantar más y me fui. Me estaba volviendo loco de verdad", le dijo Bielsa al ex tenista Gastón Gaudio durante una charla que tuvieron en Chile en 2010. Gaudio contó parte de aquella conversación en el programa "Basta de todo", en

Metro 95.1. Dijo que aquella vez Bielsa le había revelado, además, sus cinco claves para ser feliz.

A Bielsa comenzaron a llamarlo "Loco" cuando dirigía a los juveniles de Newell's. "Ya desde ahí estaba muy obsesivo; estudiaba todo y quería tener cada detalle. Así que mis colegas me empezaron a llamar Loco pero de una manera amigable", dijo. Pero "de loco no tiene nada", asegura Ezequiel Fernández Moores, autor "Juego, luego existo", el libro que recopila algunas de sus mejores notas periodísticas en más de 40 años.

Fernández Moores opina que Bielsa "es una persona que todo lo hace de modo visceral y auténtico. Que supera la locura de cualquiera" y que esa "locura enamora y tiene que ver con la pasión, el compromiso, la coherencia. Por supuesto que no es perfecto y yo no compro todo de Bielsa. Pero lo quiero en mi equipo", reconoce.

La figura de Bielsa provoca atracción adentro y afuera del fútbol. Y eso "obedece a que se ve en él una conducta ética, una convicción, una pasión, una honestidad y transparencia que contagian, que atraen, que se necesitan", afirma Fernando Javaloyes, filósofo por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Magíster en Sociología de la Cultura por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM).

De alguna manera, Bielsa visibiliza "el trasfondo de la crisis e incluso de la oscuridad del negocio del fútbol", globalizado y engullido por los intereses económicos. En ese contexto, entonces, Bielsa "brilla sobre ese telón oscuro de fondo", opina Javaloyes.

Lionel Klimkiewicz, psicólogo y coordinador del Equipo de Psicoterapia Individual del Hospital "José T. Borda", dice que los argentinos utilizamos el término "loco" para "estigmatizar a quien se busca dejar afuera del comportamiento de la sociedad. Todos -indica- hacemos una vida común y el que no, está loco. Por eso en el fútbol Bielsa parece una persona extraña, ajena, diferente. Se lo mira siempre con desconfianza".

Klimkiewicz sostiene que el hecho de que hasta el propio Bielsa se reconozca un "obsesivo" en su profesión no lo convierte en un loco. "Tiene un deseo puesto en un objetivo y pone su vida y su cuerpo para lograrlo. Tildarlo de obsesivo es peyorativo porque en este caso funciona como un sinónimo de loco. El obsesivo es alguien que sufre por eso. 'Si no hago tal cosa me va a pasar una desgracia, si no me pongo una zapatilla blanca voy a tener un mal día'. No es el caso de Bielsa. Que el tipo sufra porque pierde un partido es algo que a cualquiera le pasa. A simple vista su obsesión se relaciona con que quiere calcularlo todo. Si fuera así lo convierte más en un científico que en obsesivo", dice.

"Solo cuando el agotamiento lo sume en el sueño, Marcelo está tranquilo con la sensación de haber hecho todo lo que estaba a su alcance (...) Pensá en la lucha de un ser humano

contra el azar. Eso es lo maravilloso, lo mágico, lo quijotesco y lo que lo transforma en un personaje de la literatura", dijo semanas atrás su hermano, Rafael, en una entrevista a "La Nación".

Los hermanos Rafael, Marcelo y María Eugenia Bielsa vienen de una familia de juristas acomodada económicamente y prestigiosa de Rosario. De los tres, solo Rafael siguió la Abogacía mientras que María Eugenia es arquitecta. Los dos sí se dedicaron a la política y militan en el peronismo. Ella fue, justo este domingo, precandidata a gobernadora de Santa Fe. Él fue ministro de Relaciones Exteriores entre 2003 y 2005 en la presidencia de Néstor Kirchner y diputado nacional por el Frente para la Victoria, entre otros cargos.

En los años 70 Rafael militó en Montoneros. En 1977 fue secuestrado por represores de la última dictadura militar y llevado al Centro Clandestino de Detención (CCD) "La Calamita", uno de los edificios que formaban parte del circuito de torturas conocido como "Quinta de Funes", a cargo de Leopoldo Galtieri. Una vez liberado, Rafael debió exiliarse. Fue Marcelo quien de regreso al país lo pasó a buscar por Ezeiza. "Estamos cerca de los 30 años y no hemos hecho nada de nada", le dijo Marcelo a Rafael en el viaje en micro a Rosario. Para ese momento ya había dejado su carrera como futbolista -jugó pocos partidos en Newell's e Instituto de Córdoba entre 1976 y 1978- y comenzado la de entrenador en las inferiores de Newell's junto a Jorge Griffa, una de las tres personas que más admira. Las otras dos son Gandhi y el Che Guevara, según la biografía "Lo suficientemente loco", de Ariel Senosiain.

"De ninguna manera estaba predestinado que el hijo de una familia aristocrática se codeara con el ambiente popular del fútbol", escribió Senosiain. Por eso sus compañeros de Newell's lo llamaban "Niño Marcelo", como lo hacían las mucamas en su casa. Allí los hermanos Bielsa tuvieron la influencia de su madre, Lida Caldera, una mujer rigurosa que les impuso el valor del sacrificio. "Para ella las cosas debían obtenerse después de un trabajo muy largo. Sino, no sabríamos cómo perseverar para conservarlo", recordó Rafael Bielsa de su madre.

A diferencia de sus hermanos peronistas, poco se sabe de la ideología política de Marcelo Bielsa. "Descrie de los políticos y no habla de esos temas con casi nadie; podría ser enrolado en la centroizquierda, un hombre que se rebela con la injusticia y la inmoralidad", destacó Senosiain. En 2010, cuando murió Néstor Kirchner, Rafael, que era amigo del ex presidente, hizo público su enojo con Marcelo. "Estoy muy enojado porque no me llamó. Hace 15 días que no hablo con él. Y no lo pienso indultar de ese enojo".

El título de Newell's en 1990, que obtuvo en la última fecha por sobre River, fue uno de los momentos de máxima felicidad que Bielsa le reconoció a Gaudio: "Creía que nada más podía pedir. Pero esos momentos no duran para siempre. El éxito es imposible mantenerlo en el

tiempo", dijo. Como en ningún otro momento en su carrera Bielsa se paseó en aquella tarde de campeón eufórico sobre los hombros de un hincha gritando "Newell's, carajo" y flameando una camiseta del campeón.

Además de los juveniles que habían sido promovidos a la Primera por Bielsa, el resto del equipo tenía a varios de los futbolistas campeones en la temporada 88-89, entre ellos Gerardo Martino, Norberto Scoponi y Juan Manuel Llop. "A Bielsa lo conocíamos de compartir vestuario con los chicos de la Reserva. Él daba la charla del entretiempo justo cuando nosotros entrábamos al vestuario a prepararnos para el partido de Primera. Y veíamos el pizarrón lleno de flechas. Era impresionante, al punto tal que uno no entendía dónde empezaba una fecha y terminaba otra. Al año lo tuvimos de entrenador", dijo Martino, que fue entrenador del seleccionado argentino y actualmente dirige a México.

A los 27 años Bielsa fue el DT más joven en consagrarse campeón del fútbol argentino. Su Newell's había logrado "un equilibrio vibrante entre lucha y técnica", le reconoció el "Negro" Roberto Fontanarrosa, histórico hincha de Central, en su libro "No te vayas campeón". Allí el "Negro" elogió al equipo de Bielsa, que ese año ganó 4-3 en el clásico rosarino, "un resultado francamente injusto porque la diferencia debió haber sido mayor". Fue un día antes de ese partido cuando Bielsa se acercó a Gamboa, que estaba jugando al Pacman en la concentración del club, y le preguntó:

Bielsa: ¿Qué daría usted por ganar este clásico?

Gamboa: Todo, absolutamente todo. Soy capaz de trabar con la cabeza.

Bielsa: Más, hay que dar más.

Gamboa: ¿Le parece poco?

Bielsa: Si me aseguran ganar, me dejo cortar este dedo.

Rafael Bielsa pasó toda una semana "temblando" hasta que vio que su hermano "tenía todos los dedos" porque "era muy capaz de cortárselo", comentó.

El periodista Alejandro Fabbri asegura que uno de los legados de Bielsa en el fútbol es, justamente, que muchos de los jugadores que lo tuvieron como técnico decidieron seguir la misma profesión. Especialmente los que integraron aquel Newell's. "Scoponi, Berizzo, Gamboa, Pochettino, (Julio) Zamora, Darío Franco, Martino, Llop y Ricardo Lunari son entrenadores reconocen haber sido influidos por Bielsa para tomar la carrera de entrenadores", indica Fabbri, autor, entre otros libros de "El nacimiento de una pasión-Historia de los clubes de fútbol". Bielsa "generó en nosotros una gran enseñanza, una gran cultura en su manera de entrenar. A mí en particular, y seguro que a todos ellos, me fascinó", comentó Berizzo.

También declararon haber sido influenciados otros actores del fútbol que, inclusive, no estuvieron bajo la conducción de Bielsa, entre ellos Marcelo Gallardo, Ariel Holan y Sebastián Beccacece, entrenadores de River, Independiente y Defensa y Justicia. "Tiene el respeto del mundo del fútbol. En un ambiente donde es tan fácil pervertirse por la inmediatez del resultado, el negocio y todo lo que hay alrededor, Bielsa jamás lo ha hecho a lo largo de 30 años", opina Damián Giovino, autor del libro "El legado de Bielsa".

Ese legado del que hablan Fabbri y Giovino parece mantenerse intacto. "Recién tengo 27 años y me hizo sentir que quiero ser entrenador", dijo meses atrás Adam Forshaw, volante del Leeds, al periodista español Guillem Balagué, autor de dos monumentales biografías de Lionel Messi y Pep Guardiola.

"¿Por qué usted que conoce toda la basura que rodea el mundo del fútbol, incluido el alto grado de deshonestidad de ciertos individuos, aún quiere volver ahí y meterse, además, a entrenar? ¿Tanto le gusta la sangre?". Cuando buscaba consejos para lanzarse como entrenador, Guardiola viajó a Argentina. Para eso se reunió con algunos colegas, entre ellos César Luis Menotti y Bielsa. El catalán y el "Loco" conversaron "durante once intensas y productivas horas" en el campo que Bielsa tiene en Máximo Paz, en las afueras de Rosario, y que Balagué reconstruyó en la biografía "Pep. Otra manera de ganar". Guardiola y Bielsa, escribió el periodista español, "tienen mucho en común: aman los equipos dominantes, que anhelan el protagonismo en el terreno de juego, cuya prioridad principal es marcar goles, y no pueden soportar a los que se escudan en excusas cuando pierden. Para ambos, perder es una conmoción que los deprime y aísla". El único testigo de esa reunión fue el cineasta y escritor español David Trueba, amigo de Guardiola. "Necesito esa sangre", respondió el catalán a Bielsa antes de despedirse. Guardiola es reconocido como el mejor DT del mundo. "No me importa cuántos títulos haya ganado Bielsa. Para mí es el mejor del mundo", sostuvo en 2017.

Bielsa fue contratado a mediados de 2018 por el Leeds, uno de los más importantes del país aunque lleva 15 temporadas en la Segunda División, la Championship. El español Víctor Orta, director deportivo del club, viajó a Buenos Aires para conversar con el rosarino "Fui pensando que tenía que seguir vendiéndole las potencialidades del Leeds pero él ya estaba al tanto de casi todo. La reunión duró muchas, muchas horas. La mayoría del tiempo él hablando. Había cientos de papeles con formaciones sobre la mesa. Conocía al equipo mejor que nosotros", destacó Orta.

El Leeds de Bielsa terminó 2018 como líder la primera ronda del campeonato, uno de los más largos del mundo: 46 fechas. En agradecimiento, un grupo de hinchas compuso "Bielsa Rhapsody", una adaptación de "Rapsodia bohemia", de Queen. "Viene de Argentina/Vino a

dirigir al super Leeds/Lo llamamos El Loco porque está loco/Y sabe exactamente lo que necesitamos". A principios de este año, sin embargo, protagonizó un escándalo cuando se supo que uno de sus colaboradores había espiado el entrenamiento del Derby County, uno de sus rivales en el torneo. Bielsa admitió en una conferencia de prensa que había espiado no solo al Derby sino a todos los equipos que había enfrentado hasta ese momento. "No puedo hablar inglés pero sí sobre los 24 equipos del campeonato", dijo después de exponer a la prensa toda la información de la que disponía antes de enviar a su colaborador a espiar a los adversarios. Bielsa pidió disculpas pero el Leeds fue sancionado con una multa de 250.000 dólares.

A partir de la actuación del Leeds su figura tomó una trascendencia mayor. Cuatro días antes de emitirse el primer capítulo de la última temporada de "Game of Thrones", una de las más populares del planeta, el actor danés Nikolaj Coster-Waldau, que interpreta a Jaime Lannister, uno de los personajes principales, fue invitado al programa que conduce el cómico y productor estadounidense Jimmy Kimmel. Kimmel le preguntó a Coster-Waldau quién se quedarían finalmente con el trono en la serie. "Hay una teoría. Todos creen que un elegido vendrá y salvará el día. Y creo que todos piensan que es Jon Snow, pero en realidad hay que prestarle mucha atención a un tipo llamado Bielsa, que llega y mágicamente transforma el mundo en algo grandioso. Cuando todo esté perdido, él irá al Norte y lo transformará mágicamente en un paraíso". El actor, a esa altura ya fanatizado, pidió a los asistentes al programa que repitieran con él: "¡Confiamos en Bielsa!".

Los hitos de Marcelo Bielsa parecían terminar allí hasta que este domingo, a los gritos desde el banco de suplentes, ordenó a sus jugadores permitir que su rival, Aston Villa, marcara el gol del empate que le impidió definitivamente a su equipo pelear por uno de los dos ascensos directos a la Premier, el campeonato más competitivo del mundo. Contará en dos semanas con una última oportunidad, aunque tendrá que ganar un cuadrangular.

A los 26 minutos del segundo tiempo el marfileño Jonathan Kodjia, delantero del Aston Villa, cayó cerca del centro del campo después de una posible infracción del defensor Liam Cooper que el árbitro no marcó. La jugada continuó mientras los compañeros de Kodjia pedían a los rivales que tiraran la pelota al lateral para permitir el ingreso del médico. Nada de eso ocurrió: el atacante polaco Mateusz Klich remató al gol de derecha ingresando desde la izquierda del área. En seguida comenzó una discusión que incluyó empujones y manotazos entre los jugadores de los dos equipos. El partido se iba a reanudar después de varios minutos, en los que el árbitro expulsó a un futbolista del Aston Villa, cuando Bielsa llamó a su capitán, el español Pablo Hernández, y le exigió que el equipo dejara libre el camino para el empate rival. Dos jugadores del Aston Villa corrieron sin marca hacia el arco del Leeds y

convirtieron el empate. Solo el defensor sueco Pontus Jansson buscó impedirlo: intentó darle una patada al rival pero sin alcanzarlo. Los 30.000 hinchas del Leeds que estaban en el estadio no entendían nada. Tampoco los que miraban el partido por TV. "No se lo regalamos (al gol): se lo devolvimos", declaró Bielsa después del partido. Para ese momento su apellido era tironeado con igual fuerza por quienes los criticaban o defendían.

Bielsa analiza con profundidad a los equipos antes de aceptar dirigir. En 2011 expuso durante una hora todo lo que sabía del Athletic Bilbao español aún sin saber si finalmente asumiría el cargo de entrenador que le había propuesto uno de los postulantes a la presidencia de club. Había visto los 55 partidos que el equipo había jugado en la temporada anterior, 42 de ellos en dos ocasiones. A Raúl Gámez, entonces presidente de Vélez, lo terminó de convencer en 1997 la contratación de Bielsa cuando le presentó la lista de jugadores profesionales del club. El técnico no solo tenía los mismos nombres sino que le pidió que agregaran a Rolando Zárate, en ese momento delantero de las divisiones inferiores.

Bielsa llevó a Vélez a ganar el torneo Clausura 1998. Lo hizo después de discutir con varios de los jugadores, entre ellos el paraguayo José Luis Chilavert. "Es un arrogante. Ni mi papá en vida me levantó la voz. No se lo voy a permitir", dijo Chilavert cuando Bielsa le reprochó que si no bajaba de peso iba a dejar de atajar. Bielsa y Chilavert hicieron las paces sobre un avión y en medio de una fuerte turbulencia en la que el técnico, aferrado al asiento, le preguntó al arquero si era feliz. "Bielsa es uno de los mejores entrenadores del mundo. Un fuera de serie", opinó Chilavert en 2012.

Después de dirigir a Vélez, Bielsa fue contratado en 1998 por el Espanyol de Barcelona. En su contrato había fijado una cláusula: podía irse en caso de recibir la propuesta de dirigir a la selección argentina. La eliminación en cuartos de final del Mundial de Francia de ese año derivó en la renuncia de Daniel Passarella como DT y en el ascenso de José Pekerman al puesto de manager de selecciones, después de su exitoso ciclo con los juveniles. "Siempre interpreté a la selección como el sentimiento de representación más grande y más fuerte que tenemos los argentinos. Entendí que desde la vidriera se podían demostrar algunos valores perdidos y Marcelo lo hizo. Es un estudioso, un constante formador de conceptos. Tan apasionado como consecuente y perseverante", justificó Pekerman años después su decisión. Pekerman convenció a Julio Grondona de que Bielsa era el mejor. "Don Julio" aceptó la propuesta, en gran parte, porque así bloqueaba la llegada a la selección de Carlos Bianchi, con quien no se llevaba bien aunque había sido multicampeón con Vélez y era el favorito en las encuestas para asumir en el seleccionado.

Bielsa mantuvo gran parte del plantel que Passarella había conducido en Francia 98 pero le impuso su estilo, no sin disputas con los futbolistas. El equipo, sin embargo, tuvo el reconocimiento unánime del fútbol internacional, a tal punto que para la mayoría era candidato a jugar la final de Corea-Japón con Francia. “Argentina llegó a su punto de cocción seis meses antes del Mundial. Y una vez en Asia Bielsa no tuvo un plan B para evitar la eliminación. Es un entrenador tan aferrado a su manera de ver las cosas que le cuesta mucho confiar en el olfato. La faltaron reflejos para reaccionar”, opina el periodista Walter Vargas. Vargas coincide en la opinión de varios millones de argentinos: Bielsa debió haber apostado en un mismo equipo por Gabriel Batistuta y Hernán Crespo al menos “cuando las papas quemaban” y la eliminación era casi un hecho. Los dos centrodelfanteros llegaron al Mundial de 2002 siendo los máximos goleadores de la liga italiana. “El único que pensaba que no podíamos jugar juntos era Bielsa. Creo que cometió un error. Nadie hacía más goles que nosotros”, comentó Batistuta al canal Fox Sports.

Bielsa fue el primer entrenador que tuvo Batistuta cuando llegó desde Reconquista, su ciudad natal, a la pensión de jugadores juveniles en Newell’s. “Fue el que me educó, el que me enseñó a entrenar los días de lluvia. Si metíamos dos goles, a meter cuatro. Me enseñó la vida del profesional de fútbol”, reconoció.

El empate 1-1 de Argentina ante Suecia en Miyagi significó en 2002 la eliminación y el último partido de Batistuta en el seleccionado. “Si hubiera sido boxeo en vez del fútbol, el árbitro hubiera parado la pelea después de media hora. Suecia estaba contra las cuerdas ante el asalto argentino. Pero el fútbol es el más injusto de todos los deportes.”, escribió en su crónica del partido el español Santiago Segurola para “El País”.

Todos los jugadores de ese equipo coinciden que ni antes ni después de ese día vieron a un entrenador llorar tan desconsoladamente como a Bielsa en aquel vestuario japonés después del partido. El “Burrito” Ariel Ortega fue el primero en consolarlo. Otro fue el arquero Germán Burgos, a quien el técnico había enviado al banco de suplentes después de ser titular toda la eliminatoria sudamericana. Nueve meses después, Burgos fue operado con éxito en Madrid de un cáncer de riñón. En la sala de internación, apenas después de la intervención, sonó el teléfono. Era Bielsa. “Quiero decirle que estuve siguiendo la operación. Me alegra que esté bien y siga para adelante”. Burgos ríe al recordarlo. “Me colgó. No me dejó ni decirle gracias. Desde la lejanía tiene más afinidad con el futbolista que otros entrenadores. Es como San Martín: se tuvo que ir para que lo reconocieran”.

Burgos utilizó la figura de San Martín porque después de dirigir a Argentina Bielsa asumió, en 2007, como DT de Chile. “Es brillante. Soy fan suyo”, responde en un mail Marco Enríquez-Ominami, fundador del partido Progresista chileno y ex-candidato a presidente en las

pasadas elecciones de 2017. El Chile de Bielsa logró clasificarse después de 12 años para jugar un mundial, el de Sudáfrica 2010, y allí avanzó a los octavos de final.

Harold Mayne-Nicholls, entonces presidente de la Asociación Nacional de Fútbol Profesional (ANFP) de Chile, negoció con Bielsa su contrato como entrenador. “Nos inculcó que las cosas se pueden hacer bien y hay que hacerlas bien. Ese fue su gran legado. Y el de devolverle el alma al pueblo chileno”, dijo Mayne-Nicholls en una entrevista televisiva. Leal al dirigente, Bielsa renunció como DT después de que éste fuera desplazado de la ANFP.

Después de Chile Bielsa asumió en 2012 como técnico del Athletic de Bilbao, un equipo del País Vasco español que tiene como regla solamente utilizar futbolistas nacidos allí o hijos de vascos. En su primera temporada el Bilbao hizo una histórica campaña que lo llevó a jugar las finales de la Europa League, el segundo torneo más importante de Europa, y la Copa del Rey de España. Perdió ambas definiciones ante el Atlético Madrid de Diego Simeone y el Barcelona de Guardiola, respectivamente. Antes de comenzar el segundo año, Bielsa insultó y agredió a quien era el encargado del plan de reformas que él había solicitado en el centro de entrenamiento del club. “Me comporté como un salvaje”, admitió Bielsa a la prensa después de poner a disposición de su víctima una denuncia en la que se hacía responsable de lo ocurrido. “Me autodenuncio”, dijo. Aquel hecho y los malos resultados lo llevaron a renunciar poco tiempo después.

Su carrera siguió por Francia, donde fue entrenador del Olympique de Marsella y el Lille. En el primero hizo una buena campaña, fue líder durante buena parte del torneo pero sobre el final perdió posiciones. Renunció cuando la dirigencia, dijo, intentó cambiarle algunas condiciones del contrato. En Lille dejó el cargo después de que el club le impidió viajar a Chile para acompañar en sus últimos días de vida al argentino Luis Bonini, que fue preparador físico en las selecciones de Argentina y Chile y en el Bilbao.

Entre su paso por Olympique y Lille, Bielsa renunció a ser entrenador de Lazio de Italia. Había acordado su incorporación como DT al club de Roma pero horas antes de asumir el cargo formalmente desistió de hacerlo porque los dirigentes no habían contratado a los jugadores que había pedido.

“Bielsa es un tipo lleno de paradojas, honesto en un fútbol donde le venden arena a los beduinos. Es carismático sin serlo. En un deporte lleno de traiciones y valores morales que se venden y compran, ocupó el territorio por su nobleza”, analiza Vargas.

Como entrenador, su estilo retomó algunos conceptos del Estudiantes de Osvaldo Zubeldía y la selección de Holanda de 1974: presión alta, el juego por los extremos, precisión en velocidad y mucho riesgo defensivo. “Los bilardistas lo miran de reojo porque es un ‘perdedor’, los menottistas lo aceptan en última instancia porque es ofensivo. Muchos lo

envidian porque tiene el prestigio que otros no logran. Es aclamado en Chile, los vascos lo adoran y también lo aman en Inglaterra, donde inventaron el fútbol”, sostiene Vargas.

“Es un utopista, es Tomás Moro, alguien que por concepción sueña una utopía y por convicción no teme”, dijo su hermano Rafael.

Y aseguró Valdano: “Ya dije que existen muchas maneras de seducir. Pero seducir con la ética es la más difícil y valiosa. Aunque a veces, como pueden apreciar (en el caso de Bielsa), resulte algo extravagante”.

Faltan dos horas para terminar el domingo en Argentina. En Leeds la mayoría duerme. En su cuenta de 4,8 millones de seguidores, Emanuel Ginóbili escribe “Bielsa” y pone a continuación cuatro emojis de aplausos.

Publicado el 21/07/21, Revista Anfibia. www.revistaanfibia.com/

Por la crónica

Martín Caparrós

Escritor y periodista

(Argentina)

Entre los temas que Daniel Samper nos propuso, había uno que me llamó la atención más que los otros. Hablaba de «los escritores reconvertidos en periodistas y lo que en España se ha llamado *la literaturalización del periodismo*». No me interesó solo, como ustedes podrían creer, porque me obligaría a jugarme la vida a todo o nada diciendo un par de veces *literaturalización*, y soy amante de los riesgos (lingüísticos). No solo: también me sorprendí preguntándome si yo sería uno de esos.

Y creo que sí: trato de ser, entre otras cosas, un cronista, uno que literaturiza el periodismo. O que cree, incluso, que cierto periodismo es una rama de la literatura. Esta es una mesa sobre periodismo cultural, y yo he hecho mucho periodismo cultural. He dirigido un par de suplementos y revistas de libros, he participado en muchos otros, sigo participando. Pero sospecho que el periodismo cultural que más me interesa es el que crea una cultura, no el que habla sobre la que ya existe. Eso, creo, es la crónica.

Una primera definición: la crónica es eso que nuestros periódicos hacen cada vez menos.

Suelo preguntarme por qué los editores de diarios y periódicos latinoamericanos se empeñan en despreciar a sus lectores. O, mejor, en tratar de deshacerlos: en su desesperación por pelearle espacio a la radio y a la televisión, los editores latinoamericanos suelen pensar medios gráficos para una rara especie que ellos se inventaron: el lector que no lee. Es un problema: un lector se define por leer, y un lector que no lee es un ente confuso. Sin embargo, nuestros bravos editores no tremulan ante la aparente contradicción: siguen adelante con sus páginas llenas de fotos, recuadros, infografías, dibujitos. Los carcome el miedo a la palabra escrita, a la *lengua*, y creen que es mejor pelear contra la tele con las

armas de la tele, en lugar de usar las únicas armas que un texto no comparte: la escritura. Por eso, en general, les va como les va; por eso, en general, a nosotros también.

Pero algunos estamos por la crónica.

Me gusta la palabra *crónica*. Me gusta, para empezar, que en la palabra *crónica* aceche *cronos*, el tiempo. Siempre que alguien escribe, escribe sobre el tiempo, pero la crónica (muy en particular) es un intento siempre fracasado de atrapar el tiempo en que uno vive. Su fracaso es una garantía: permite intentarlo una y otra vez, y fracasar e intentarlo de nuevo, y otra vez.

La crónica tuvo su momento, y ese momento fue hace mucho. América se hizo por sus crónicas: América se llenó de nombres y de conceptos y de ideas a partir de esas crónicas (de Indias), de los relatos que sus primeros viajeros más o menos letrados hicieron sobre ella. Aquellas crónicas eran un intento heroico de adaptación de lo que no se sabía a lo que sí: un cronista de Indias (un conquistador) ve una fruta que no había visto nunca y dice que es como las manzanas de Castilla, solo que es ovalada y su piel es peluda y su carne violeta. Nada, por supuesto, que se parezca a una manzana, pero ningún relato de lo desconocido funciona si no parte de lo que ya conoce.

Así escribieron América los primeros: narraciones que partían de lo que esperaban encontrar y chocaban con lo que se encontraban. Lo mismo que nos sucede cada vez que vamos a un lugar, a una historia, a tratar de contarlos. Ese choque, esa extrañeza, sigue siendo la base de una crónica.

La crónica es un género bien sudaca y es (quizás por eso) un anacronismo. La crónica era el modo de contar de una época en que no había otras. Durante muchos siglos el mundo se miró (si se miraba) en las palabras. A finales del siglo XIX, cuando la foto se hizo más portátil, empezaron a aparecer esas revistas ilustradas donde las crónicas ocupaban cada vez menos espacio y las fotos más: la tentación de mostrar los lugares que antes escribían.

Después vino el cine, apareció la tele. Y muchos supusieron que la escritura era el modo más pobre de contar el mundo: el que ofrece menos sensación de inmediatez, de verosimilitud. La palabra no muestra: construye, evoca, reflexiona, sugiere. Esa es su ventaja.

La crónica es el género de no ficción donde la escritura pesa más. La crónica aprovecha la potencia del texto, la capacidad de hacer aquello que ninguna infografía, ningún cable podrían: armar un clima, crear un personaje, pensar una cuestión. ¿Hacer literatura? ¿Literaturizar?

La crónica es una mezcla, en proporciones tornadizas, de mirada y escritura. Mirar es central para el cronista, mirar en el sentido fuerte. Mirar y ver se han confundido, ya pocos saben cuál es cuál. Pero entre ver y mirar hay una diferencia radical.

Ver, en su primera acepción de esta Academia, es «percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz»; mirar es «dirigir la vista a un objeto». Mirar es la búsqueda, la actitud consciente y voluntaria de tratar de aprehender lo que hay alrededor (y de aprender). Para el cronista, mirar con toda la fuerza posible es decisivo. Es decisivo adoptar la actitud del cazador.

Hubo tiempos en que los hombres sabían que solo si mantenían una atención extrema iban a estar preparados en el momento en que saltara la liebre, y que solo si la cazaban comerían esa tarde. Por suerte ya no es necesario ese estado de alerta permanente, pero el cronista sabe que todo lo que se le cruza puede ser materia de su historia y, por lo tanto, tiene que estar atento todo el tiempo, cazador cavernario. Es un placer retomar, de vez en cuando, ciertos atavismos: ponerse primitivo.

Digo: mirar donde parece que no pasara nada, aprender a mirar de nuevo lo que ya conocemos. Buscar, buscar, buscar. Uno de los mayores atractivos de componer una crónica es esa obligación de la mirada extrema.

Para contar las historias que nos enseñaron a no considerar noticia.

Existe la superstición de que no hay nada que ver en aquello que uno ve todo el tiempo. Periodistas y lectores la comparten: la «información» busca lo extraordinario; la crónica, muchas veces, el interés de la cotidianidad. Digo: la maravilla en la banalidad.

El cronista mira, piensa, conecta para encontrar (en lo común) lo que merece ser contado. Y trata de descubrir a su vez en ese hecho lo común: lo que puede sintetizar el mundo. La pequeña historia que puede contar tantas. La gota que es el prisma de otras tantas.

La magia de una buena crónica consiste en conseguir que un lector se interese en una cuestión que, en principio, no le interesa en lo más mínimo.

Porque la crónica, en principio, también sirve para descentrar el foco periodístico. El periodismo de actualidad mira al poder. El que no es rico o famoso o rico y famoso o tetona o futbolista tiene, para salir en los papeles, la única opción de la catástrofe: distintas formas de la muerte. Sin desastre, la mayoría de la población no puede (no debe) ser noticia.

La información (tal como existe) consiste en decirle a muchísima gente qué le pasa a muy poca: la que tiene poder. Decirle, entonces, a muchísima gente que lo que debe importarle es lo que les pasa a esos. La información postula (impone) una idea del mundo: un modelo de mundo en el que importan esos pocos. Una política del mundo.

La crónica se rebela contra eso cuando intenta mostrar, en sus historias, las vidas de todos, de cualquiera: lo que les pasa a los que también podrían ser sus lectores. La crónica es una forma de pararse frente a la información y su política del mundo: una manera de decir que el mundo también puede ser otro. La crónica es política.

La información no soporta la duda. La información afirma. En eso el discurso informativo se hermana con el discurso de los políticos: los dos aseguran todo el tiempo, tienen que asegurar para existir. La crónica (el cronista) se permite la duda.

La crónica, además, es el periodismo que sí dice yo. Que dice existo, estoy, yo no te engaño. El lenguaje periodístico habitual está anclado en la simulación de esa famosa «objetividad» que algunos, ahora, para ser menos brutos, empiezan a llamar *neutralidad*. La prosa informativa (despojada, distante, impersonal) es un intento de eliminar cualquier presencia de la prosa, de crear la ilusión de una mirada sin intermediación: una forma de simular que aquí no hay nadie que te cuenta, que «esta es la realidad».

El truco ha sido equiparar objetividad con honestidad y subjetividad con manejo, con trampa. Pero la subjetividad es ineludible, siempre está.

Es casi obvio: todo texto (aunque no lo muestre) está en primera persona. Todo texto, digo, está escrito por alguien, es necesariamente una versión subjetiva de un objeto narrado: un enredo, una conversación, un drama. No por elección; por fatalidad: es imposible que un sujeto dé cuenta de una situación sin que su subjetividad juegue en ese relato, sin que elija qué importa o no contar, sin que decida con qué medios contarlos.

Pero eso no se dice: la prosa informativa se pretende neutral y despersonalizada, para que los lectores sigan creyendo que lo que tienen enfrente es «la pura realidad», sin intermediaciones. Llevamos siglos creyendo que existen relatos automáticos producidos por esa máquina fantástica que se llama *prensa*; convencidos de que la que nos cuenta las historias es esa máquina-periodico, una entidad colectiva y verdadera.

Los diarios impusieron esa escritura «transparente» para que no se viera la escritura: para que no se viera su subjetividad y sus subjetividades en esa escritura: para disimular que detrás de la máquina hay decisiones y personas. La máquina necesita convencer a sus lectores de que lo que cuenta es la verdad y no una de las infinitas miradas posibles. Reponer una escritura entre lo relatado y el lector es (en ese contexto) casi una obligación moral: la forma de decir aquí hay, señoras y señores, señoras y señores: sujetos que te cuentan, una mirada y una mente y una mano.

Nos convencieron de que la primera persona es un modo de aminorar lo que se escribe, de quitarle autoridad. Y es lo contrario: frente al truco de la prosa informativa (que pretende que no hay nadie contando, que lo que cuenta es «la verdad»), la primera persona se hace cargo, dice: esto es lo que yo vi, yo supe, yo pensé; y hay muchas otras posibilidades, por supuesto.

Digo: si hay una justificación teórica (y hasta moral) para el hecho de usar todos los recursos que la narrativa ofrece, sería esa: que con esos recursos se pone en evidencia que no hay

máquina, que siempre hay un sujeto que mira y que cuenta. Que hace literatura. Que literaturiza.

Por supuesto, está la diferencia extrema entre escribir *en* primera persona y escribir *sobre* la primera persona.

La primera persona de una crónica no tiene siquiera que ser gramatical: es, sobre todo, la situación de una mirada. Mirar, en cualquier caso, es decir yo y es todo lo contrario de esos pastiches que empiezan «cuando yo»: cuando el cronista empieza a hablar más de sí que del mundo, deja de ser cronista.

Hay otra diferencia fuerte entre la prosa informativa y la prosa crónica: una sintetiza lo que (se supone) sucedió; la otra lo pone en escena. Lo sitúa, lo ambienta, lo piensa, lo narra con detalles: contra la delgadez de la prosa fotocopia, el espesor de un buen relato. No decirle al lector esto es así; mostrarlo. Permitirle al lector que reaccione, no explicarle cómo debería reaccionar. El informador puede decir «la escena era conmovedora», el cronista trata de construir esa escena y conmover.

Yo lo llamo *crónica*; algunos lo llaman *nuevo periodismo*. Es la forma más reciente de llamarlo, pero se anquilosó. El nuevo periodismo ya está viejo.

Aquello que llamamos *nuevo periodismo* se conformó hace medio siglo, cuando algunos señores (y muy pocas señoras todavía) decidieron usar recursos de otros géneros literarios para contar la no ficción. Con ese procedimiento armaron una forma de decir, de escribir, que cristalizó en un género.

Ahora casi todos los cronistas escriben como esos tipos de hace cincuenta años. Dejamos de usar el mecanismo, aquella búsqueda, para conformarnos con sus resultados de entonces. Pero lo bueno era el procedimiento, y es lo que vale la pena recobrar: buscar qué más formas podemos saquear aquí, copiar allí, falsificar allá, para seguir buscando nuevas formas de contar la vida. Ese es, creo, el próximo paso para tratar de armar, desde el mejor periodismo, una cultura, es decir, una manera de mirar el mundo.

CRÓNICA

ARGENTINA CAMPEÓN

EL PODER DE LA CAMISETA

El abrazo de Emiliano Martínez con Messi en el Maracaná perdurará como una postal entre las postales de la gloria. La imagen de dos chicos jubilosos que vencieron en una parada brava ilustra, además, un dato de época: ni el capitán ni el arquero participaron jamás de un partido de la primera división argentina. De los 28 campeones solo tres vistieron camisetas de equipos locales. "La selección argentina es, cada vez más, una identidad por la que sudan unos muchachos que, en general, residen y sueñan lejos de las calles en las que fueron paridos", escribe Ariel Scher. Marcas, sellos y rutas de un equipo campeón.

Por: [Ariel Scher](#)

Fotos: *Heuler Andrey / Luciano Bisbal / DiaEsportivo*

A las ocho de la mañana del segundo domingo del segundo julio hecho pandemia, el pibe avanza con doce medialunas espléndidas empaquetadas sobre la mano derecha y dos ojeras del tamaño de un continente o de una felicidad. Enfoca al vecino que lo ve pasar, desde la ventana, recién bañado e inaugurando el día, y le dice, así, desde la nada o desde el todo:

—Dos veces, jefe. Dos veces, le juro, salí a las calles y me junté con gente desde que empezó esta mierda. Dos veces: cuando se nos fue el Diego y ahora, cuando Messi salió campeón.

Una señora embarbijada lo oye desde la vereda opuesta, le replica a media voz que hay que seguir cuidándose y le agrega, ya con la voz completa, "Vamos, Argentina".

—La Selección somos nosotros, jefe, es el Diego, es Messi, es la patria —añade y, desvainando una de las doce medialunas, a ritmo lento, sin necesidad de explicar que las ojeras monumentales testimonian que ni durmió, se va.

Quizás, si en lugar de dos manos tuviera tres, el pibe portaría, además, algo de Albert Camus, de cuya relación con las medialunas se conoce poco, pero que escribió "La peste", el libro más vinculado con este tiempo extraño, y que, combinando su juventud como arquero en Argelia y su interpretación del mundo, dijo: "Patria es la selección nacional de fútbol". O, en una de esas,

pensando en que sólo desahogó la angustia de este período a través de la despedida a Maradona o de las fiestas por un título ansiado, el pibe preferiría leer algo de Osvaldo Soriano, tan narrador como futbolero, quien, en la mitad de los noventa, enfadadísimo no con una enfermedad trepidante y sí con las enajenaciones que viabilizaba el menemismo, sentenció: "El fútbol es lo único que nos queda". O sea que Camus, Soriano y el pibe son, en algún sentido, hermanos intelectuales y emocionales.

En la última oportunidad en que la Selección había obtenido la Copa América, el pibe ni se aproximaba a nacer. Para el 4 de julio de 1993, cuando ocurrió aquella consagración en Ecuador, tampoco había nacido Rodrigo De Paul, el mejor jugador de la final en la que los argentinos le ganaron a Brasil por 1 a 0, en el Maracanã de Río Janeiro, y despacharon rumbo a los archivos su larga edad de postergaciones. Emiliano Martínez, el arquero mutado en figura, sí había nacido, pero le faltaban dos meses para cumplir un año y ni insinuaba hablar con los ecos que, por ejemplo, propagó en la semifinal frente a Colombia al atajar tres penales. Messi sí, ya había nacido, lucía seis años fresquitos y una magia en los pies que ni parecía ni nunca parecería cierta y, en algún lunar de sus tobillos inempatables, seguro imaginaba sonreír con la celeste y blanca.

De los 23 campeones de 1993, nueve se desempeñaban en clubes no argentinos, lo que suena lógico porque ya para entonces los jugadores constituían la más resonante de las exportaciones argentinas, porque además las instituciones locales sobrevivían merced a la venta de talentos y porque, sobre todo, el fútbol aceleraba eso que el sociólogo boliviano-costarricense Sergio Villena Fiengo llama "golbalización", una transnacionalización tan o más global que la globalización de la economía o de las comunicaciones, la conversión del fútbol en el espectáculo central de una existencia que amaga con espectacularizarlo todo. Al revés, de los 28 campeones de 2021, sólo tres (Gonzalo Montiel, Franco Armani y Julián Álvarez, en River) se visten cada semana con la ropa de un equipo del costado occidental del Río de la Plata.

La patria -replantearían, quizás, el pibe de las medialunas y Camus- es la selección nacional de fútbol, pero la Selección Argentina es, desde hace bastante y cada vez más, una identidad por la que sudan unos muchachos que, en general, residen y sueñan lejos de las calles en las que fueron paridos. "Me fui al Arsenal de Inglaterra a los 16 años, pensando en el futuro de mi familia", abrevió, conmovido, Emiliano Martínez, marplatense como Soriano, en la noche de un sábado igual a un cielo, todavía con las suelas apoyadas en el césped del Maracanã. Su abrazo último con Messi perdurará guardado como una postal entre las postales de la gloria. Esa imagen transfiere estremecimientos calcados a los del potrero, con dos chicos jubilosos porque vencieron en una parada brava, pero, además, ilustra un dato de época: ni el capitán ni el arquero participaron jamás de un partido de la Primera División del fútbol nativo. Más allá del paso de Messi por las Inferiores de **Newell's** y de la formación de Martínez en Independiente bajo el gran maestro de arqueros

Miguel Ángel Santoro, sus equipos son de afuera. Y, en simultáneo, su equipo argentino es la Selección.

En una fase en la que la concentración vertiginosa de riqueza que retrata al capitalismo acentúa la inequidad entre corporaciones arrasadoras (eso son los principales clubes europeos) y países pobres, retumbaría imposible armar una Selección en la que, como en el Mundial campeón de 1978, sólo un futbolista actuara en otras geografías o, como en el Mundial también campeón de 1986, fueran siete de 22. No obstante, el ciclo del presente impresiona en materia de distancias: según un relevamiento efectuado por el blog MisionQatar2022.com, apenas 9 de los 28 integrantes del plantel que festejó en Brasil suman más partidos disputados en la Argentina que fuera de ella (y dos son Montiel y Álvarez, que todavía no emigraron). Algunos se marcharon tan jovencitos y hace tanto que provocarían indiferencia si en la panadería se pusieran en la final detrás del pibe de las medialunas. Más directo: es gente a la que la argentinidad, inclusive antes de que se cerraran los estadios por el coronavirus, no pudo y no puede aplaudir de cerca. Más directo y más impresionante: cuando se envuelven con la pilcha histórica y nacional, a pesar de ese alejamiento, se perciben y se los percibe, son y se sienten, propios, muy propios. Como si en lo que autores como el español Ramón Llopis Goig o el holandés Ian Buruma denominan "futbol posnacional", perviviera como un fuego o como un destello para no extraviar todas las raíces eso que Jorge Valdano, otro campeón con la Selección, bautizó como "el poder del trapo": la camiseta conserva una fuerza capaz de defenderse de bastante y de atravesar todo.

Quienes respiran, un poquito más o un poquito menos, el clima interno de la Selección actual aseguran que fluye una música afinada entre el cuerpo técnico y el plantel. Podría aducirse que allí habita un puente doble. Lionel Scaloni, Pablo Aimar, Walter Samuel y Roberto Ayala, los componentes más visibles del cuerpo técnico argentino, también compitieron mucho y desde que eran seminiños por Argentina. Y, encima, desarrollaron el segmento más largo de sus carreras nada cerquita de sus primeros hogares deportivos, más allá de que recorrieron más estadios domésticos que sus herederos de estas horas antes de convertirse en flashes remotos a los que hay que seguir por la televisión.

Scaloni, un entrenador al que se le cuestionó -hay que predicar en pasado porque los triunfos representan muchas cosas y, en la era del exitismo, obran como demoledores de cualquier posibilidad de cuestionar- su falta de experiencia, sufriría desflecamientos desde los mismos altavoces que hoy lo elogian si le hubiera tocado la derrota y no la victoria. Es oriundo de Pujato, Santa Fe, enclavado a 40 kilómetros de las luces de Rosario, esa ciudad cuna de Messi y de Ángel Di María, lo que significa que aspiró fútbol en un rincón del planeta que sopla ese tipo de aires como no hay otro en el planeta. No florecen pruebas de que esa haya sido la razón para que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares escogieran a Pujato como latitud natal de Honorio Bustos Domecq, el escritor

que ambos fueron a veinte dedos y con el que suscribieron "Esse est percipi", un cuento que sugiere que el último partido real se jugó el 24 de junio de 1937, exactos cincuenta calendarios antes de que la mamá de Messi alumbrara a Messi. Sí hay evidencias, en cambio, de que los aprendizajes tempranos de Scaloni le hicieron pronunciar su mejor síntesis unos minutos después del final de la final: "En la Argentina hay una cultura futbolística que se ve en muy pocos lugares".

Los expertos suelen aseverar que las acaudaladas ligas que refulgen del otro lado del mar potencian a los buenos futbolistas, les dan otra preparación, otros soportes, otros roces, otras garantías, otro crecimiento. Una consecuencia de ese contraste la paga el torneo argentino: se ahueca de figuras y tiende a poblarse con pibes desvelados por cruzar el Atlántico y con veteranos que regresan con su talento persistente y con los huesos exigidos. No obstante, lo de la cultura futbolística que apunta Scaloni emerge hasta en los episodios límites. Es una verdad que De Paul no sería el que es sin su devenir de 226 partidos en la superficie europea y es otra verdad que Di María tendría otra dimensión sin las casi 400 presentaciones en las que se enfundó indumentarias como las del Real Madrid o el París Saint Germain. Pero en el gol que valió un campeonato, ese pase profundísimo del mediocampista hacia el pique de un zurdo por derecha para definir de emboquillada, ambos desparrramaron lo que esbozaron en su despertar sobre el césped. De Paul ensayaba pases con esa huella cuando corría en el Predio Tita de Racing, un espacio en el que también se forjaron los ahora campeones Lautaro Martínez y Juan Musso. Contrapunto con los megadineros que circulan en el fútbol que acapara cracks, el Tita fue creado hace 21 años por los socios de Racing con un espíritu asociacionista gemelo al de quienes fundaron los clubes en el bautismo del siglo veinte. No hay azares en que la habitación 13 de la Casa Tita lleve, como tributo, el nombre de De Paul. Y Di María metía goles por arriba de la cabeza de los arqueros en el club El Torito del barrio El Churrasco mientras su papá repartía bolsas de carbón para que la mesa familiar eludiera el vacío. Y tampoco brotan azares en la leyenda que lleva estampada en su brazo izquierdo: "Todo lo que aprendí en la vida fue en la Perdriel". Perdriel, la calle donde fue niño y contento en el noroeste de Rosario.

Marcas, sellos, rutas: el fútbol de la Argentina, en las brevedades de fiesta y en las continuidades de dificultad, persevera en eso. Messi es Messi porque fantaseó jugar como Aimar y, a los 34 años, se sacó una foto campeona al lado de Aimar en el vestuario más prestigioso de Brasil. Y Aimar, un campeón mundial juvenil, un crack de todo, peloteó en su infancia surcordobesa fabulando con ser Diego. Marcas, sellos, rutas: para Aimar, que no ignoraba la escenografía que implicaba campeón en el Maracaná carioca, el Maracaná esencial, el que lo modeló, el que lo entregó al fútbol, se erige en Río Cuarto, donde brillaron las piernas hábiles de su viejo y las de su hermano. "El Maracaná de la calle España" es, al cabo, el cuento que publicó en Pelota de papel 1, un libro de textos de futbolistas a cuya presentación frente a los chicos de Racing asistió -marcas, sellos, rutas- De Paul cuando ya gambeteaba en Primera.

No hay presente si se esfuman las muecas del pasado pero no hay presente si sólo hay pasado. A Matías Manna, el analista de videos del cuerpo técnico argentino, el mayor detector de secretos filmados en las canchas, viajar a Rosario le demandaba más que a Scaloni porque su geografía era San Vicente, a 183 kilómetros. Se graduó como licenciado en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de esa Rosario en la que germinaron otros campeones de América como Giovani Lo Celso y Ángel Correa y, articulando pasiones por la información y por la pelota, generó temprano el blog Paradigma Guardiola. Rotundo: un universitario argentino anticipó en los albores del siglo veintiuno que en la perspectiva del catalán Pep habitaba el porvenir del juego que más se juega. Trabajó con Marcelo Bielsa y con Jorge Sampaoli en selecciones y en mundiales, asesoró a otros directores técnicos y aplastó los párpados sobre los méritos de jugadores desatendidos por los reflectores dominantes del fútbol argentino. Algunos, gracias a eso, cautivaron en la Copa América y puede que en la próxima paciencia para comprar medialunas deban distribuir autógrafos.

Sin esas contribuciones, también aplicadas a escudriñar virtudes y defectos rivales, el título del Maracaná hubiera hallado más obstáculos. Manna, de cualquier modo, no quita de su vista al pasado determinante que conforma el presente necesario: durante la tarde de 2006 en la que mantuvo su charla inicial con Guardiola en Buenos Aires, le obsequió un ejemplar de "Operación Masacre", de Rodolfo Walsh, para que comprendiera en qué consiste la Argentina.

Si Walsh argumentaba que la realidad resulta inabarcable, del fútbol es posible afirmar algo semejante. Las celebraciones de este instante le pertenecen a este instante y a los recuerdos que se edifican sobre este instante. Bien capturado, el fútbol vale la pena porque enseña o debería enseñar a disfrutar del momento.

Una Copa América con desembocadura de maravillas no opera como un certificado de que el Mundial de 2022 será maravilloso ni que no lo será. Una Copa América que concluye como si la hubiera guionado alguien que anhelaba multiplicar argentinos y argentinas a los bocinazos no cierra las puertas para que mañana o pasado mañana los que hoy recubren a la Selección de almíbar viren a escupirle encima. Una Copa América en la que Messi se dio el gusto que mucha humanidad quería que se diera Messi no revelará por qué Messi, un crack entre los cracks, un crack que intervino en cada partido en el que le requirieron usar la 10 como un 10, el máximo goleador del equipo, Messi, Messi, Messi, haya sido fustigado (y no analizado que, claro, es diferente) porque la Selección apiló actuaciones altas y medianas sin llenarse de vueltas olímpicas.

Indagar sobre todo eso supone reflexionar en torno del inabarcable fútbol a partir de lo que la industria del entretenimiento hace y deshace con él al compás de comunicadores y de confundidores, de negocios y de negociados, de lo que persiste y de lo que se desvanece, de lo que continúa siendo un deporte y de lo que, con calidades oscilantes, conforma un show montado sobre

la base del deporte. Inabarcable fútbol: puede cobijar a demasiadas mugres y a demasiados mugrientos pero insiste en revelarse (y en rebelarse) como un lugar donde ser con otros y con otras, como una pertenencia en medio de un horizonte en el que abunda lo que se esfuma, como una esperanza que si se cae ya le dará posibilidad a la esperanza siguiente, acaso como una patria.

A cuadra y media, el pibe desenfunda la segunda medialuna y prosigue su tránsito lento con un regusto campeón en el paladar. El vecino que lo escuchó hace un ratito, emprende, estimulado, su viaje hacia la panadería. No hay forma de no tentarse. Pide, obvio, una docena de medialunas espléndidas. Al panadero le baila una plenitud con forma, también, de medialuna en los labios.

—Qué bien la Selección —enuncia, en la frontera del grito—. Llévase trece en vez de doce. Yo invito una. Si no es por ganarle a Brasil en Brasil, ¿cuándo?"

El vecino agradece y, al borde de partir, registra una oración que lo traspasa. Es una oración que le besó las orejas en muchas ocasiones y que, desconoce por qué, siempre le acaricia la piel.

—Vamos Argentina —lanza el panadero.

Entonces, se da vuelta y contesta:

—Vamos, carajo.

Título: El rastro en los huesos Autor: Leila

Guerriero (Argentina)

Medio: Revista Gatopardo (México)

EL RASTRO EN LOS HUESOS

No es grande. Cuatro por cuatro apenas, y una ventana por la que entra una luz grumosa, celeste. El techo es alto. Las paredes blancas, sin mucho esmero. El cuarto —un departamento antiguo en pleno Once, un barrio popular y comercial de la ciudad de Buenos Aires— es discreto: nadie llega aquí por equivocación. El piso de madera está cubierto por diarios y, sobre los diarios, hay un suéter a rayas —roto—, un zapato retorcido como una lengua negra —rígida—, algunas medias. Todo lo demás son huesos.

Tibias y fémures, vértebras y cráneos, pelvis, mandíbulas, los dientes, costillas en pedazos. Son las cuatro de la tarde de un jueves de noviembre. Patricia Bernardi está parada en el vano de la puerta. Tiene los ojos grandes, el pelo corto. Toma un fémur lacio y lo apoya sobre su muslo.

– Los huesos de mujer son gráciles.

Y es verdad: los huesos de mujer son gráciles.

Entre 1976 y diciembre de 1983 la dictadura militar en la Argentina secuestró y ejecutó a miles de personas que fueron enterradas como NN en cementerios y tumbas clandestinas. En mayo de 1984, ya en democracia, convocados por Abuelas de Plaza de Mayo (una agrupación de mujeres que busca a sus nietos, hijos de sus hijos desaparecidos durante la dictadura) siete miembros de la Asociación Americana por el Avance de la Ciencia llegaron al país. Entre ellos, un antropólogo forense —un especialista en la identificación de restos óseos: alguien que puede leer allí los rastros de la vida y de la muerte— llamado Clyde Snow. Nacido en 1928 en Texas, Snow tenía su prestigio: había identificado los restos de Josef Mengele en Brasil. Por lo demás, bebía como un cosaco, fumaba habanos, usaba sombrero texano, botas ídem y estaba habituado a vivir en un país donde los criminales eran individuos que mataban a otros: no una máquina estatal que tragaba personas y escupía sus huesos. En ese viaje —el primero de muchos— dio una conferencia sobre ciencias forenses y desaparecidos en la ciudad de La Plata, capital de la

provincia de Buenos Aires, y la traductora, abrumada por la cantidad de términos técnicos, renunció en la mitad. Entonces un hombre rubio, todo carisma, dijo «yo puedo: yo sé inglés». Y así fue como Morris Tidball Binz, 26 años, estudiante de medicina y dueño de un inglés perfecto, se cruzó en la vida de Clyde Snow.

Durante las semanas que siguieron Clyde Snow participó de algunas exhumaciones apedido de jueces y familiares de desaparecidos, siempre en compañía de su nuevo traductor. En el mes de junio, cuando tuvo que exhumar siete cuerpos de un cementerio del suburbio, decidió que iba a necesitar ayuda y envió una carta al Colegio de Graduados en Antropología solicitando colaboración. Pero no tuvo respuesta. Y fue entonces cuando Morris Tidball Binz dijo: «Yo tengo unos amigos».

Los amigos de Morris eran uno: se llamaba Douglas Cairns, estudiaba antropología en la Universidad de Buenos Aires, y esparció el mensaje — “Hay un gringo que busca gente para exhumar restos de desaparecidos” — entre sus compañeros de estudio.

—Yo estoy acostumbrada a desenterrar guanacos, no personas— dijo Patricia Bernardi, 27 años, estudiante de antropología, huérfana de padres, empleada en la empresa de transporte de su tío.

—A mí los cementerios no me gustan— puede haber dicho Luis Fondebrider, estudiante de primer año de antropología, empleado de una empresa de fumigación de edificios.

—Yo nunca hice una exhumación— dijo Mercedes Doretti, estudiante avanzada de antropología, fotógrafa y empleada de una biblioteca circulante.

Pero después pensaron que no perdían nada si iban a escuchar, y así fue como a las siete de la tarde del 14 de junio de 1984, Patricia Bernardi, Mercedes Doretti, Luis Fondebrider -y Douglas Cairns- se encontraron con Clyde Snow -y Morris Tidball Binz- en un hotel del centro de Buenos Aires llamado Hotel Continental.

—Clyde nos pareció un tipo raro, pensábamos “Cómo toma este viejo, cómo fuma” —dice Patricia Bernardi—. Nos invitó un trago, y cuando nos explicó lo que quería hacer creí que se nos iba a ir el apetito. Pero después nos llevó a comer, y nosotros éramos estudiantes, nunca habíamos ido a un restaurante elegante. Comimos como bestias. Pero teníamos miedo. El país estaba muy inestable, y pensábamos “Si acá vuelve a pasar algo, este gringose va a su país, pero nosotros nos tenemos que quedar”.

Esa noche se despidieron de Clyde Snow con la promesa de pensar y darle una respuesta. “Me sentí conmovido, pero no tenían experiencia —contaba Clyde Snow años después *aldiaro* *Página/12*—. Les dije que el trabajo iba a ser sucio, deprimente y peligroso. Y que además no había plata. Me dijeron que lo iban a discutir y que al día siguiente me iban a dar una respuesta. Pensé que era una manera amable de decirme ‘chau, gringo’. Pero al día siguiente estaban ahí”.

Al día siguiente estaban ahí.

—Decidimos que íbamos a probar con esa exhumación, y que después veíamos si seguíamos con otras —dice Patricia Bernardi—. Nos encontramos temprano, en la puerta del hotel, y nos llevaron al cementerio en los autos de la policía. Fue raro subirnos a esa cosa. Y después nos íbamos a subir a esos autos tantas veces. Yo nunca había estado en un enterratorio, pero con Clyde lo difícil pareció ser un poco más fácil. Él se tiraba con nosotros en la fosa, se ensuciaba con nosotros, fumaba, comía dentro de la fosa. Fue un buen maestro en momentos difíciles, porque una cosa es levantar huesos de guanaco o de lobos marinos y otra el cráneo de una persona. Cuando empezaron a aparecer los restos, la ropa se me enganchaba en el pincel, y yo preguntaba “¿Qué hago con la ropa?”. Y Clyde me miraba y me decía “Seguí, seguí”. Ese día levantamos los restos, nos fuimos a la morgue, y resultó que no eran los que buscábamos. Clyde se puso a discutir algo sobre la trayectoria de un proyectil con el personal de la morgue. Nosotros no entendíamos nada. Estaban los familiares ahí, y yo le dije al juez “Dígalé que no son los restos, esta gente ya pasó por mucho”. Cuando les dijo, el llanto de los familiares fue algo que... Salimos de ahí las tres de la mañana. Fue la exhumación más larga de mi vida.

Pero siguieron tantas. Entre 1984 y 1989 Clyde Snow pasó más de veinte meses en la Argentina, y en cada uno de sus viajes los estudiantes lo acompañaron a hacer exhumaciones, internándose de a poco en las aguas de esa profesión que no tenía —en el país— antecedentes ni prestigio.

—Nadie entendía lo que hacíamos. ¿Sepultureros especializados, médicos forenses? — dirá Mercedes Doretti desde Nueva York—. La academia nos miraba de reojo porque decían que no era un trabajo científico.

Con poco más de veinte años, empleados mal pagos de empleos absurdos, estudiantes de una carrera que no los preparaba para un destino que de todos modos no podían sospechar, pasaban los fines de semana en cementerios de suburbio, cavando en la boca todavía fresca de las tumbas jóvenes bajo la mirada de los familiares.

—La relación con los familiares de los desaparecidos la tuvimos desde el principio —dirá Luis

Fondebrider—. Teníamos la edad que tenían sus hijos en el momento de desaparecer y nos tenían un cariño muy especial. Y estaba el hecho de que nosotros tocábamos a sus muertos. Tocar los muertos crea una relación especial con la gente.

Como tenían miedo, iban siempre juntos. Y, como iban siempre juntos, empezaron a llamarlos “el cardumen”. No hablaban con nadie acerca de lo que hacían y, para hablar de lo que hacían, se reunían en casa de Patricia, de Mercedes.

—Todos soñábamos con huesos, esqueletos —dirá Luis Fondebrider— Nada demasiado elaborado. Pero nos contábamos esas cosas entre nosotros.

—Todos teníamos pesadillas —dirá Mercedes Doretti—. Un día me desperté a los gritos, soñando con una bala que salía de una pistola, y me desperté cuando la bala estaba por impactarme en la cabeza. La sensación que tuve fue que me estaba muriendo y pensaba “¿Cómo no me di cuenta de que esto venía, cómo no me di cuenta de que me estoy muriendo inútilmente? ¿cómo no me di cuenta de que no tenía que meterme acá?”.

En 1985 viajaron a la ciudad de Mar del Plata, a exhumar los restos de una desaparecida, seguros como estaban de estar del lado de los buenos. Las Madres de Plaza de Mayo, la agrupación de mujeres que busca a sus hijos desaparecidos, los estaban esperando.

—Querían frenar la exhumación —dirá Mercedes Doretti—. Decían que Snow era un agente de la CIA y que el gobierno estaba tratando de tapan las cosas entregando bolsas con huesos. Hubo insultos, fue duro. Ver que ellas, que eran nuestras heroínas, estaban en contra fue muy fuerte. Finalmente exhumamos, y después nos fuimos a la playa. Nos sentamos ahí, mirando el mar, compungidos.

Ese mismo año, Clyde Snow declaró en el Juicio a las Juntas —donde se juzgaba a los militares que habían estado en el poder durante la dictadura—, y proyectó una diapositiva de esa exhumación en Mar del Plata: una mujer joven llamada Liliana Pereyra, el cráneo pleno de balas.

“Lo que estamos haciendo —decía Snow en *Página/12*— va a impedir a futuros revisionistas negar lo que realmente pasó. Cada vez que recuperamos un esqueleto de una persona joven con un orificio de bala en la nuca, se hace más difícil venir con argumentos”.

El tiempo pasó, consiguieron financiación, alguna beca, y cuando quedó claro que quizás podrían vivir de eso, algunos abandonaron sus empleos. En 1987 se inscribieron como asociación civil sin fines de lucro bajo el nombre de Equipo Argentino de Antropología Forense, con el objetivo de

practicar “la antropología forense aplicada a los casos de violencia de Estado, violación de derechos humanos, delitos de lesa humanidad”. Después se unieron al grupo Darío Olmo, estudiante de arqueología, empleado municipal; Alejandro Incháurregui, estudiante de antropología y vendedor de boletos en el hipódromo; Carlos Somigliana (Maco), estudiante de antropología y derecho, ayudante de los fiscales Moreno Ocampo y Strassera durante el Juicio a las Juntas; Silvana Turner, estudiante de antropología social, y Anahí Ginarte, estudiante de antropología.

En 1988, cuando fueron convocados como peritos para excavar en el sector 134 del cementerio de Avellaneda, un suburbio de Buenos Aires donde los militares habían enterrado a cientos, pocos de ellos tenían más de 22.

La fosa de Avellaneda permaneció abierta dos años y sacaron de allí treientos treinta y seis cuerpos, casi todos con heridas de bala en el cráneo, muchos todavía sin identificar.

El Equipo Argentino de Antropología Forense tiene sus oficinas en dos departamentos idénticos, primer y segundo piso de un edificio antiguo de estilo francés en el barrio de Once. Alrededor, vendedores ambulantes, autos, buses, los peatones: la banda de sonido de una ciudad en uno de sus puntos álgidos. El segundo piso no tiene nombre. El primer piso sí, y se llama Laboratorio. Por lo demás, ambos tienen la misma cantidad de cuartos, los mismos baños, cocina al fondo, y casi ninguna evidencia de vida privada. Los muebles son nuevos y viejos, chicos y grandes, de maderas nobles y de fórmica. Hay un cuadro, un póster del Metropolitan Museum, pero son cosas que llevan demasiado tiempo allí: cosas que ya nadie ve. Hay pizarras, paneles de corcho con tarjetas de delivery y postales de esqueletos bailando: las fiestas latinoamericanas de la muerte. En un alféizar hay dos cactus pequeños y, en todas las paredes, una profusión de planos y de mapas. Algunos, notodos, tienen marcas. Algunas de esas marcas, no todas, señalan los centros clandestinos de detención: sitios de los que proviene el objeto que aquí se estudia.

La oficina donde trabaja Luis Fondebrider está en el segundo piso. Él, Mercedes Doretti y Patricia Bernardi son los únicos que quedan del grupo original: Douglas Cairns sólo ayudó, al principio, en un par de exhumaciones; Morris Tidball Binz marchó en 1990 a trabajar en la Cruz Roja y vive en Ginebra desde entonces. A fines de los noventa se unieron otras personas —Miguel Nievas, Sofía Egaña, Mercedes Salado— y, durante mucho tiempo, no fueron más de doce. Pero a principios del nuevo siglo la posibilidad de aplicar la técnica de ADN a los huesos obligó a muchas incorporaciones, y ahora son treinta y siete. En todos estos años, el equipo intervino en más de treinta países, contratado por el Tribunal Criminal Internacional para la ex Yugoslavia; la Oficina

del Alto Comisionado para los Derechos Humanos de las Naciones Unidas; las Comisiones de la Verdad de Filipinas, Perú, El Salvador y Sudáfrica; las fiscalías de Etiopía, México, Colombia, Sudáfrica y Rumania; el Comité Internacional de la Cruz Roja; la comisión presidencial para la búsqueda de los restos del Che Guevara y la Comisión Bicomunal para los desaparecidos de Chipre.

—Todos los salarios que recibimos por esas misiones internacionales van a un fondo común — dice Luis Fondebrider—. No les cobramos a los familiares por lo que hacemos. Nos sostenemos con la financiación de unos veinte donantes privados europeos y norteamericanos y de algunos gobiernos europeos. No tenemos apoyo de donantes privados ni asociaciones civiles argentinas. Las asociaciones civiles apoyan eventos de JulioBoca, pero no proyectos como este.

Ocultos, discretos, cada tanto la identificación de alguien —en 1989 la de Marcelo Gelman, el hijo de Juan Gelman, el poeta argentino radicado en México; en 1997 la del Che Guevara, en Bolivia; en 2005 la de Azucena Villaflor, la fundadora de Madres de Plaza de Mayo, desaparecida en 1977— los empuja a la primera plana de los diarios.

—Pero para nosotros —dice Luis Fondebrider— todos son personas. El Che o Juan Pérez. Cuando fue lo del hijo de Gelman, fuimos Morris, Alejandro y yo a Nueva York, a recibir un premio de una fundación, y lo fuimos a ver a Gelman que vivía allá para contarle que habíamos identificado a su hijo. A mí me resultó una figura muy intimidante, serio, parco. Nos quedamos a dormir en su casa. Él se quedó toda la noche despierto, leyendo el expediente, y al otro día nos hizo millones de preguntas. Fue raro. Yo nunca me había quedado a dormir en la casa de una persona a la que hubiera ido a darle una noticia así.

—¿Podrías imaginarte sin hacer este trabajo?

—Sí. No sé qué haría. Pero sí.

Todos dicen —dirán— lo mismo. Como si marcharan orgullosos hacia el único futuro posible: la extinción.

En el piso inferior hay varios cuartos con mesas largas y angostas cubiertas por papel verde. En la oficina donde suele trabajar Sofía Egaña cuando está en Buenos Aires —36 años, llegada al equipo en 1999 cuando le propusieron una misión en Timor Oriental y ella dijo sí y se marchó dos años a una isla sin luz ni agua donde el ejército indonesio, en 1991, había matado a docientos

mil— hay un escritorio, una computadora.

Click y una foto se abre: un cráneo. Otro click: el cráneo y su orificio.

—Entró directo: una ejecución así, tuc, de atrás. ¿Tenemos dientes? ¿Cómo lucen los dientes?

En dos días más, Sofía Egaña estará en Ciudad Juárez, donde el equipo trabaja en la identificación de cuerpos de mujeres no identificadas o de identificación dudosa y, hasta entonces, debe resolver algunas cuestiones urgentes: tratar de vender la casa donde vive, quizás pedir un préstamo bancario, quizás mudarse. En un panel de corcho, a sus espaldas, hay una mariposa dibujada y una frase que dice *Sofi te quiero* con caligrafía de sobrina infantil. Hay, también, una foto tomada durante su estadía en Timor:

—Esos son mis caseros. Ellos me alquilaban la casa donde vivíamos. Cada tanto me llaman, para saber cómo estoy. Como yo no tengo teléfono estable, tienen que llamar a casa de mis padres. Hace más de once años que estoy viajando. No tengo placard. Tengo dos maletas. Pero cuando se junta el hueso con la historia, todo cobra sentido. Delante de los familiares soy la médica, el doctor. A llorar, me voy atrás de los árboles. No te podés poner a llorar.

—¿Y con el tiempo uno no se acostumbra?

—No. Con el tiempo es peor.

Al final de un pasillo hay un cuarto oscuro, fresco, las paredes cubiertas por estantes que trepan hasta el techo y, en los estantes, cajas de cartón de tamaño discreto con la leyenda Frutas y Hortalizas.

—Cada caja es una persona. Ahí guardamos los huesos. Todas están etiquetadas con el nombre del cementerio, el número de lote.

Al frente, en dos o tres habitaciones luminosas, cinco mujeres jóvenes se inclinan sobre las mesas cubiertas con papel. Sobre las mesas hay —claro— esqueletos.

El escritorio de Silvana Turner, en el piso superior, está rodeado de cajas que dicen Kosovo, Togo, Sudáfrica, Timor, Paraguay: la ruta de las mejores masacres del siglo que pasó. Silvana Turner lleva el pelo corto, el rostro limpio. Llegó al equipo en 1989.

—Si el familiar no tiene deseos de recuperar lo restos, no intervenimos. Nunca hacemos algo que un familiar no quiera. Pero aún cuando es doloroso recibir la noticia de una identificación, también es reparador. En otros ámbitos esto suele hacerse como un trabajo más técnico. Es impensable que la persona que estudia los restos haya hecho la entrevista con el familiar, haya ido a campo a recuperar los restos, y se encargue de hacer la devolución. Nosotros hemos hecho eso siempre.

En todos estos años lograron trecientas identificaciones con restitución de restos y — cruzando datos, rastreando documentación— pudieron conocer y notificar el destino de trecientas personas más cuyos restos nunca fueron encontrados.

—Si yo tuviera que definir un sentimiento con respecto al trabajo es frustración. Uno quisiera dar respuestas más rápido.

A metros de aquí hay otro cuarto donde las cajas llevan el nombre de cementerios argentinos: La Plata, San Martín, Ezpeleta, Lomas de Zamora, Ezeiza.

La tarea fue amplia. La obra puede ser interminable.

Llueve, pero adentro es seco, tibio. Es martes, pero es igual.

En una de las oficinas del laboratorio habrá, durante días, un ataúd pequeño. Lo llaman urna. En urnas como esa devuelven los huesos a sus dueños.

—¿Ves? —dice una mujer con rostro de camafeo, una belleza oval—. Esto, la parte interna, se llama hueso esponjoso. Y hueso cortical es la externa.

Bajo sus dedos, el esqueleto parece una extraña criatura de mar, al aire sus zonas esponjosas

—Esto es un pedacito de cráneo. En el cráneo, el hueso esponjoso se llama diploe.

Cuando termine de reconstruir —de numerar sus partes, sus lesiones, de extender lo que queda de él sobre la mesa— el esqueleto volverá a su caja, y esa pequeña paciencia de mujer oval terminará, años después —si hay suerte— con un nombre, un ataúd del tamaño de un fémur y una familia llorando por segunda vez: quizás por última.

En el vidrio de una de las ventanas que da a la calle hay un papel pegado: la cuadrícula de una fosa y el dibujo de 16 esqueletos. Al pie de cada uno hay anotaciones: cinco postas más tapón de Itaka, desdentado en maxilar superior, cinco proyectiles. Ninguno tiene nombre, pero sí edad — 30 en promedio— y sexo: casi todos hombres. Desde la calle, cualquiera que mire hacia arriba puede ver ese papel pegado a la ventana. Pero lo que se vería desde allí es una hoja en blanco. Y, de todos modos, nadie mira.

Una puerta se abre como un suspiro, se cierra como una pluma. Mercedes Salado deja una caja liviana —que reza Frutas y Hortalizas— sobre un escritorio. Después dice buendía y enciende el primero de la hora. Es española, bióloga, trabajó en Guatemala desde 1995, forma parte del equipo desde 1997 y durante mucho tiempo sus padres, dos jubilados que viven en Madrid, creyeron que el oficio de la hija no era un oficio honesto.

—Un día me llaman y me preguntan: “Oye, Mercedes, lo que tú haces... ¿es legal?”. Claro, cuando yo empecé con esto no se sabía muy bien qué cosa era Latinoamérica, y meterse en las montañas a sacar restos de guatemaltecos... Mis padres tendrían miedo de que los llamaran diciendo «Su hija está presa porque se ha robado a uno». Ahora en Madrid los vecinos me saludan, como “uau, es legal”. Lo que me sorprende del equipo es la coherencia. Se mantiene con proyectos, pero también hay un fondo común. Cada uno que sale de misión internacional pone ese salario en el fondo común. Y es un sistema comunista que funciona. Se hace porque se cree en lo que se hace. Nadie hubiera estado veinte años cobrando lo que se cobra si esto no le gusta. Pero este trabajo tiene una cosa que parece como muy romántica, como muy manida. Y es que esto no es un trabajo, sino una forma de vida. Está por encima de tu familia, de tu pareja, por encima de tu perspectiva de tener hijos. Nos hemos olvidado de cumpleaños, de aniversarios de boda, pero no nos hemos olvidado de una cita con un familiar. Y en el fondo es tan pequeño. ¿Qué haces? Encuentras la identidad de una persona. Es la respuesta que la familia necesitaba desde hace tanto tiempo... y ya. Y eso es todo. Pero cuando le ves el rostro a la gente, vale la pena. Es una dignificación del muerto, pero también del vivo.

Después, con una sonrisa suave, dirá que tiene un trauma: que no puede meter cráneos dentro de bolsas de plástico, y cerrarlas.

—Me da angustia. Es estúpido, pero siento que se ahogan.

Es viernes. Pero es igual.

Mujeres jóvenes, vestidas con diversas formas de la informalidad urbana —piercings, pantalones enormes, camisetas superpuestas— se afanan sobre las mesas del laboratorio. Semana a semana, como si una marea caprichosa interminable los llevara hasta ahí —más y menos enteros, más y menos lustrosos— los esqueletos cambian.

—Están mezclados. Ya tengo cinco mandíbulas, cinco individuos por lo menos —dice Gabriela, mientras pega dos fragmentos de hueso.

Son horas de eso: mirar y pegar, y después todavía rastrear lesiones compatibles con golpes o balas, y después aplicar la burocracia: tomar nota de todo en fichas infinitas.

Mariana Selva —los ojos claros, las uñas cortas, rojas— prepara unos restos para llevar a rayos: un cráneo, la mandíbula.

—A veces ves los huesos de un chico de veinte años con nueve balazos en la cabeza y decís ay, dios, pobre chico, qué saña. Pero no podés estar llorando, ni pensando en cómo fueron todas esas muertes, porque no podrías trabajar.

Analía González Simonett lleva un aro en la nariz, casi siempre vincha. Es, con Mariana, una de las últimas en llegar al equipo.

—A mí lo que me sigue pareciendo tremendo es la ropa. Abrir una fosa y ver que está con vestimenta. Y las restituciones de los restos a los familiares. Acá una vez hubo una restitución a una madre. Ella tenía dos hijos desaparecidos, y los dos fueron identificados por el equipo. La llevamos donde estaban los restos. Antes de ponerlos en una urna los extendemos, en una mesa como esas. “Josecito”, decía, y tocaba los huesos. “Ay, Josecito, a él le gusta...”. La forma de tocar el hueso era tan empática. Y de repente dice “¿Le puedodar un beso en la frente?”.

El 6 de enero de 1990 los restos de Marcelo Gelman fueron velados en público. Pero antes su madre, Berta Schubaroff, quiso despedirse a solas. A puertas cerradas, en las oficinas del equipo, trece años después de haberlo visto por última vez, al fruto de su vientre lo besó en los huesos.

En el escritorio de Miguel Nievas hay un cráneo de plástico que es cenicero, un dactilograma, un esquema de ADN nuclear, una biblioteca, libros, mapas. Es un cuarto interno, con una sola ventana y poca luz. Miguel Nievas tiene apenas más de treinta. Vivía en Rosario, una ciudad del

interior, y entró al equipo a fines de los años noventa.

—Yo trabajaba en la morgue de Rosario, estaba estudiando unos restos óseos y necesitaba ayuda. Llamé por teléfono. Me atendió Patricia, me preguntó si podía viajar con los huesos a Buenos Aires. Y vine. Seguí colaborando en algunas cosas desde allá y después, en el 2000, me preguntaron si podía ir a Kosovo. Yo dije que sí, pero la verdad es que no sabía dónde iba. Cuando el avión aterrizó en Macedonia, y vi tanques, soldados, pensé “Dónde carajo me metí”. No hablaba una palabra de inglés y en la morgue hacíamos treinta o cuarenta autopsias todos los días. Nos habían dado un curso obligatorio de explosivos, pero yo no hablaba inglés y lo único que entendí fue *don't touch*. Cuando volví me quedé trabajando acá. Me enganché con el trabajo en la Argentina. Cuando empezás a investigar un caso terminás conociendo a la persona como si fuera un amigo tuyo. Necesitás poner distancia, porque todo el día relacionado con esto, te termina brotando. Cada uno tiene su forma de brotarse.

—¿Y la tuya es...?

—La soriasis. Y hace años que no recuerdo un sueño.

Patricia Bernardi dice que tiene deformaciones profesionales. La más notoria: le mira los dientes a las personas.

—No me doy cuenta. Hablo y les miro la dentadura. Porque nosotros siempre andamos buscando cosas en los dientes. Y el otro día vino el contador con una radiografía, y le dije “Che, por qué no dejás alguna acá, por las dudas”.

Se ríe. Pero siempre se ríe.

—Yo nunca pude aguantar a los muertos. Les tengo pánico. A mí me hacés cortar un cadáver fresco y me muero. Pero con los huesos no me pasa nada. Los huesos están secos. Son hermosos. Me siento cómoda tocándolos. Me siento afín a los huesos.

Pasa las páginas de un álbum de fotos.

—Este es el sector 134, en Avellaneda.

Un terreno repleto de maleza. Después, la tierra cruda. Después abierta. Después los huesos. Y un edificio viscoso con paredes cubiertas de azulejos.

—Esa es la morgue donde trabajaban ellos. Ellos.

—Habían hecho un portón que daba a la calle, para poder entrar los cuerpos directamente desde ahí. En la puerta de la morgue había un cartel que decía “No cague adentro”. Cuando empezamos a trabajar no lo hicimos público. Nos daba miedo. Teníamos un policía de seguridad de la misma comisaría que antes tenía la llave para meter cuerpos en esa fosa.

En un rato tocarán el timbre y Patricia bajará las escaleras con una urna pequeña. Allí, en esa urna, llevará los restos de María Teresa Cerviño, que en mayo de 1976 apareció colgada de un puente con un cartel, una inscripción —*Yo fui montonera*—, la cabeza cubierta por una bolsa, los ojos y la boca tapados con cinta adhesiva. Todas las pistas indicaban que había terminado en la fosa común de Avellaneda. Su madre nombró al equipo como perito en la causa judicial que inició en 1988 buscando los restos de su hija. Durante todos estos años, Patricia supo que María Teresa Cerviño estaba ahí, era alguno de todos esos huesos.

—Yo decía “Sé que está, pero dónde, cuál será”. Y el año pasado, diecinueve años después, apareció.

Hay sitios así. Sitios donde todas las cosechas son tardías.

Cuando Darío Olmo llegó al equipo, invitado por Patricia Bernardi en 1985, era un estudiante de antropología de 28 años, agonizando en manos de un empleo que lo frustraba: recibir expedientes en la mesa de entrada de una dependencia de gobierno.

—Me cayó muy bien el viejo, Snow. Yo no entendía una palabra de inglés, pero nos entendíamos en el idioma universal de los vasos. Este trabajo me salvó. Yo tomaba bastante, trabajaba caratulando expedientes, no era un buen alumno en la facultad. Esto era lo opuesto a la rutina. Un trabajo entre amigos, y enseguida creamos una relación rara, inusual. Cuando la compañera de uno de nosotros estuvo enferma, Patricia tenía el dinero de un departamento que había vendido y le llevó toda la plata. «Hacé lo que necesites», le dijo. Esta gente es la que yo más conozco y la que más me conoce. Para bien y para mal. A mí el trabajo este no me daña. Al contrario. Esto es lo más interesante que me pasó en la vida. ¿Qué posibilidades tiene un estudiante de arqueología como yo de conocer el Congo más que con un trabajo demencial

como este? La gente se horroriza. Vos le decís que viajás a ver fosas comunes y morgues y cementerios, y a la gente le parece horroroso. Pero a mí me resultaría difícil sentarme en un kiosco de dos metros cuadrados y esperar que me vengan a comprar caramelos. La verdad es que la única parte mala del laburo son los periodistas. Un periodista es una persona que llega al tema y tiene que hacer una especie de curso intensivo, hacer su nota, y es difícil que capte esta complejidad. Me gustaría que, simplemente, no les interese.

Son las siete de la tarde de un viernes y en un aula de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires, Sofía Egaña y Mariana Selva dan una clase sobre huesos en general, lesiones en particular, a un grupo pequeño de estudiantes

—El hueso fresco tiene contenido de humedad y reacciona distinto a la fractura que el hueso seco. El hueso se mantiene fresco aún después de la muerte. Entonces el diagnóstico se hace según la forma de la fractura, la coloración —dice Mariana Selva mientras proyecta imágenes de huesos rotos y secos, rotos y húmedos, rotos y blancos.

—Los rastros de la vida se ven en los huesos —dirá después, sobre un esqueleto extendido, Sofía Egaña—. ¿Ven los picos de artrosis? ¿Cómo verían a esta mandíbula? Tóquenla, agárrenla. ¿Qué les puede decir esta dentición?

Cuando el equipo se formó, la antropología forense no existía como disciplina en el país. Ellos aprendieron en los cementerios, desenterrando personas de su edad —vomitando al descubrir que tenían sus mismas zapatillas—, leyendo el rastro verde de la pólvora en la cara interna de los cráneos. Y después, todavía, se enseñaron entre ellos. Ahora son generosos: aquí comparten el conocimiento. Esparcen lo que les sembraron.

El día es gris. Patricia Bernardi toma el teléfono, marca un número, alguien atiende.

—Sí, buenas tardes, estoy buscando a la señora X.

—...

—Ah, buenas tardes, señora, habla Patricia Bernardi, del Equipo Argentino de Antropología Forense. No sé si sabe a qué se dedica esta institución.

—...

—Bueno, muchas gracias, adiós.

El tono de Patricia es dulce y no hay fastidio cuando cuelga: cuando no la quieren atender. En 2007, cuando se cumplieron años de la muerte del Che, los medios sacaron sus máquinas de hacer efemérides y todas apuntaron a los miembros del equipo que, convocados por el gobierno cubano, habían estado allí.

—A veces me siento obligada a decir que fue un orgullo haber participado en esa exhumación, pero era todo muy tenso. Nosotros estuvimos cinco meses, nos retiramos, y volvimos cuando los cubanos encontraron la fosa del Che, en julio de 1997. Me llamaron a mí, era un sábado. No me acuerdo si llamó el cónsul o el embajador de Cuba, y me dijo “Encontraron unos huesos”. Cuando llegamos ya había dos o tres peleándose por ver quién sacaba la foto. A mí lo que sí me marcó un antes y un después fue El Petén, en Guatemala. Ahí en 1982 un pelotón del ejército ejecutó a cientos de pobladores. Nosotros sacamos ciento sesenta y dos cuerpos. En su mayoría chicos menores de doce años. Y no tenían heridas de bala porque para ahorrar proyectiles les daban la cabeza contra el borde del pozo y los arrojaban. Llega un momento que te acostumbras a los huesitos chiquitos, porque son muy lindos, hermosos, perfectos. Pero lo que te traía a la realidad era lo asociado.

Lo asociado.

—Los juguetes.

En el edificio contiguo hay un instituto de peluquería y depilación. Desde las ventanas se pueden ver, todos los días, señoras cubiertas por mantelitos de plástico y pelos envueltos en cáscaras de nylon como merengues flojos. Pero da igual: aquí nadie las mira.

En la oficina de Carlos Somigliana —Maco— hay profusión de papeles, dibujos de niños, pilas de cosas que buscan su lugar como en un camarote chico. Desde que entró en el equipo, en 1987, se dedicó a atar cabos y a enseñar a los demás a hacer lo mismo: entrevistar familiares, buscar testimonios, cruzar información.

—Mientras el Estado llevaba adelante una campaña de represión clandestina, seguía registrando cosas con su aparato burocrático. Es como una rueda grande y una rueda pequeña. Vos podés

conocer lo que pasa en la primera por lo que pasa en la segunda. Ahora hay una urgencia con respecto al trabajo que no aparecía tan fuerte cuando éramos más jóvenes, y que tiene que ver con la sobrevida de la gente a la que le vamos a contar la noticia de la identificación. Llegás a una familia para contar que identificaste al familiar y te dicen “Ah, mi padre se murió hace un año”. Y cuando te empieza a pasar seguido decís “me tengo que apurar”.

—¿Podrías dejar de hacer este trabajo?

—Sí. Yo quiero terminar este trabajo. Para mí es importante creer que puedo prescindir. Este trabajo ha sido muy injusto en términos de otras vidas posibles para muchos de nosotros.

—¿Y afectó tu vida privada?

—Sí.

—¿De qué forma?

—Ninguna que se pueda publicar.

—Entonces tiene partes malas.

—Por supuesto que tiene partes malas. Cuando vos sos el familiar de un desaparecido, tuviste que aceptar la desaparición, la aceptaste, estuviste treinta años con eso. Te acostumbraste. De golpe viene alguien y te dice no, mire, eso no fue como usted pensaba, y además encontramos los restos de su hijo, su hija. Es una buena noticia. Pero te hace mierda. Es como una operación, es para algo bueno. Pero te lastima. Cuando vos te das cuenta que la lastimadura es muy fuerte, hasta qué punto no estás haciendo cagada al remover esas cosas. Pero no hay nada bueno sin malo. Lo cual te lleva a la otra posibilidad mucho más perturbadora: no hay nada malo sin bueno.

En alguna parte una mujer dice «Mi hermano desapareció el cinco del diez del setenta y ocho» y entonces alguien, discretamente, cierra una puerta.

—Mi nombre es Margarita Pinto y soy hermana de María Angélica y de Reinaldo Miguel Pinto Rubio, los dos son chilenos, militantes de Montoneros. Desaparecieron en 1977. Mi hermana tenía 21 años. Mi hermano, 23.

Margarita Pinto dice eso en el espacio para fumadores de la confitería La Perla, del Once, a cuatro cuadras de las oficinas del equipo. Después dice que los restos de su hermana fueron identificados por los antropólogos en 2006.

—El dolor de tener un familiar desaparecido es como una espinita que te toca el corazón, pero te acostumbrás. Y cuando me dijeron que habían encontrado los restos, yo estuve con una depresión grande. No quise ir a verlos. Fui nada más al homenaje que le hicimos en el cementerio. Esto es como una segunda pérdida, pero después es un alivio. Los antropólogos hablan de mi hermana como si la hubiesen conocido. Y yo la busqué tanto. Cuando desapareció yo era chica, y empecé a visitar a los padres de algunos compañeros de ella. Una vez fui a ver a un matrimonio grande. En un momento, la señora se levantó y se fue y el hombre me dijo que disculpara, que la señora estaba muy mal. Que todos los días se levantaba muy temprano para desarmar la cama de su hijo. Y yo ahí, preguntando por mi hermana. Uno a veces hace daño sin darse cuenta.

El cielo gris. Brilla en sus ojos.

El 26 de septiembre de 2007, Mercedes Doretti recibió una beca de la fundación MacArthur dotada de quinientos mil dólares y, como hacen e hicieron siempre con las becas, los premios y los sueldos de las misiones internacionales, donó el dinero al fondo común con que el equipo se financia.

—La beca es personal —dice Mercedes Doretti— pero yo no trabajo sola.

Ella fue la primera mujer miembro del equipo en ser madre, un año atrás. La segunda fue Anahí Ginarte, que vive en la ciudad de Córdoba desde 2003, cuando viajó allí para trabajar en la fosa común del cementerio de San Vicente, un círculo de infierno concientos de cadáveres, y conoció al hombre que les alquilaba la pala mecánica para remover la tierra, se enamoró, tuvo una hija.

—Es mucha adrenalina, muy romántico, pero también es ver la vida de los otros y no tener una vida propia —dice Anahí Ginarte—. Yo estuve un año sin pasar un mes entero en Buenos Aires. Tenía un departamento donde no había nada, ni una planta, cerraba con llave y me iba. Pero decidí parar.

Salvo ellas dos —Mercedes, Anahí— ninguna de las mujeres que llevan años en el equipo tiene hijos.

A mediados de 2007, el equipo, la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación y el Ministerio de Salud firmaron un convenio para crear un banco de datos genéticos de familiares de desaparecidos a través de una campaña que solicita una muestra de sangre para cotejar el ADN con el de seicientos restos que todavía no han podido ser identificados. El proyecto se llama Iniciativa Latinoamericana para la Identificación de Personas Desaparecidas, y hace días que aquí no se habla de otra cosa: de la iniciativa que se iniciará.

Esta mañana, Mercedes Salado y Sofía Egaña revolotean alrededor de un hombre encargado de instalar la impresora de códigos de barras de la que saldrán miles de etiquetas que identificarán la sangre de los familiares.

—A ver, vamos a probar —dice el hombre.

Aprieta un comando y la pequeña impresora se estremece, tiembla como un hámster y escupe uno, dos, diez, veinte códigos de barras.

—Es muy emocionante —dice Mercedes—. Llevamos años esperando esto.

En las semanas que siguen todos se dedican a una tarea cándida: ensobran formularios para enviar a los cuatro rincones del país. Un día, ya de noche, Mercedes Salado, descalza, sentada en el piso junto a una caja repleta de sobres que dicen *Tu sangre puede ayudar a identificarlo*, fuma y conversa con Patricia Bernardi.

—Si logran identificar a todos, se van a quedar sin trabajo.

—Ojalá.

Una radio vieja esparce la canción "I will survive".

Miércoles. Nueve y media de la mañana. Desde una de las oficinas del primer piso llegan ráfagas de conversación:

—El hermano de ella está desaparecido.

—No puede haber un estudiante de medicina de 60 años. ¿Por qué no volvemos a mirar la información?

—Ese Citroën rojo... alguien dijo algo de ese Citroën rojo.

Ines Sánchez, Maia Prync y Pablo Gallo trabajan haciendo investigación preliminar: a través de fuentes escritas, orales, diarios, generan hipótesis de identidad para los huesos. Inés Sánchez, apenas más de veinte, es hija de desaparecidos.

—Yo llegué al equipo hace dos años, más o menos. Nuestra tarea es hacer hipótesis de identidad sobre un conjunto de personas en base a exhumaciones que ya se hicieron. Para eso vemos qué centro clandestino utilizaba un determinado cementerio, en qué fechas hubo traslados.

Selva Varela tiene porte de bailarina, pelo largo, ojos claros, gafas. Está inclinada sobre una de las mesas. En el hueco de la mano, apretado contra el pecho, abraza un cráneo como quien acuna. Tiene treinta años y está en el equipo desde 2003. Sus padres fueron secuestrados por los militares y ella adoptada por compañeros de militancia que, a su vez, fueron secuestrados en 1980. Se crió con vecinos, abuela, una tía, y en 1997 llegó al equipo buscando a sus padres.

—Después estudié medicina, antropología, y cuando me dijeron que acá faltaba gente, vine y quedé. Pero no estoy acá buscando a mis viejos. Pienso en los familiares de las víctimas, pienso que está bueno que la sociedad sepa lo que pasó.

En un rato habrá clima de euforia y desconcierto: un cráneo al que creían un error no resultó lo que pensaban: un intruso. La buena noticia —la mala noticia— es que es el cráneo de un desaparecido. Lo levantan, lo miran como a una fruta mágica, magnífica.

—¿Y si es el padre de...?

Es una buena tarde. Por tanto. Por tan poco.

Diez de la mañana: el cielo sin una nube.

El cementerio de La Plata se prodiga en bóvedas, después en lápidas, después en cruces. Y allí, entre esas cruces, hay dos tumbas abiertas y el rayo negro del pelo de Inés Sánchez. El sol chorrea

sobre su espalda que se dobla. Alrededor, pilas de tierra, baldes, palas: cosas con las que juegan los niños.

—Vamos bien. Encontramos los restos de las tres mujeres que veníamos a buscar —dice Inés.

Limpia con un pincel el fondo, los pies abiertos para no pisar los huesos: un cráneo, las costillas.

Al otro lado de un muro de bóvedas, en una zona de sombras frescas, Patricia Bernardi, tres sepultureros, un hombre y dos mujeres rodean a Maco que —bermudas, sandalias— saca tierra a paladas de una fosa. Los sepultureros se mofan: dicen que no debe cavarse con sandalias, que va a perder un dedo. Él sonríe, suda. Cuando bajo la pala aparece un trapo gris —la ropa— Maco se retira y Patricia se sumerge. Cerca, entre los árboles, una mujer de rasgos afilados camina, fuma. Está aquí por los restos de Stella Maris, 23 años, estudiante de medicina, desaparecida en los años setenta: su hermana. Patricia saca tierra con un balde y los huesos aparecen, enredados en las raíces de los árboles.

—Está boca arriba y tiene una media.

Las medias son valiosas: bolsas perfectas para los carpos desarmados.

—El cráneo está muy estallado. Acá hay un proyectil. En el hemitórax izquierdo, parte inferior. Tiene las manos así, sobre la pelvis.

Después, levantan el esqueleto de su tumba: hueso por hueso, en bolsas rotuladas que dicen pie, que dicen dientes, que dicen manos. La mujer de rasgos afilados se asoma.

—No sé si es mi hermana —dice—. Tiene los huesos muy largos.

—No te guíes por eso —le dice Maco.

En otra de las fosas alguien encuentra un suéter a rayas, un cráneo con tres balazos, redondos como tres bocas de pez: los huesos de mujer son gráciles.

Mañana, en un cuarto discreto del barrio de Once, sobre los diarios con noticias de ayer y bajo la luz grumosa de la tarde, se secarán los huesos, el suéter roto, el zapato como una lengua rígida.

Pero ahora, en el cementerio, la tarde es un velo celeste apenas roto por la brisa fina.

<https://laboratoriodeperiodismo.org/fernando-duclos-periodistan/>

Fernando Duclos: “Para reinventarme aposté por historias fuera de lo común y que nadie cuenta”

El periodista argentino, de 34 años, es el creador del proyecto periodístico autogestivo que nació en 2019, a partir de su viaje por la Ruta de la Seda. A partir de esa iniciativa alcanzó los 114.500 seguidores en Twitter. Es un caso notable de cómo un emprendedor que produce contenido de calidad y original logra conectar con una audiencia masiva.

POR

AGUSTINA HEB

-

14 SEPTIEMBRE, 2020



Fernando Duclos posa durante su paso por Liubliana, Eslovenia

En medio de tanta sobreinformación, las buenas historias pueden ser un generador para conectar con las audiencias y crear una comunidad. Para muchos medios, las redes sociales son la ventana para llegar a públicos masivos. Pero **para proyectos individuales estas plataformas pueden convertirse en el principal espacio para que vivan sus contenidos.**

“**Periodistán**”, proyecto creado por el periodista argentino **Fernando Duclos**, es un ejemplo de cómo un emprendedor que produce contenido de calidad y original logra conectar con una audiencia masiva. En enero de 2019, emprendió un viaje “periodístico” para recorrer la Ruta de la Seda “con ojos argentinos”. De ahí surgió el nombre de su novedoso proyecto,

que hoy tiene **114.500 seguidores** en su cuenta de Twitter **@periodistan_** y que fue declarado de “Interés Legislativo” en Buenos Aires.

Duclos fue nominado a los Premios Eikon 2019 como “Mejor comunicador del año”. En agosto pasado expuso en el **evento TEDxRosario** y dio una clase sobre “**Desarrollo de Audiencias**” durante un ciclo de capacitaciones que la Asociación de Entidades Periodísticas Argentinas (ADEPA) organiza para periodistas, editores y directivos de medios de la Argentina y la región. **Su segundo libro, que llevará el nombre del proyecto autogestivo, está en proceso de impresión.**

Según explicó Duclos en el encuentro de ADEPA, “la construcción del nombre ‘Periodistán’ tiene que ver con el periodismo y los países terminados en *-istán*”, como Irán, Afganistán y Kirguistán, algunos de los lugares donde estuvo. Después de viajar durante 14 meses por Asia Central y Medio Oriente, volvió a su país natal. La pandemia del coronavirus le impidió completar toda la ruta, ya que su objetivo era terminar la travesía en Beijing, China.

Reinventarse tras haber trabajado en Clarín, Fox Sports y DPA

Para fidelizar a la audiencia que consiguió en la red social y apostar al crecimiento del proyecto, el periodista de 34 años, que trabajó en medios como Clarín, Fox Sports y la agencia de noticias alemana DPA, decidió reinventarse y enfrentar un nuevo desafío: **continuar generando contenidos de historia, geografía, deporte y cultura desde la Argentina.**

Desde el **Laboratorio de Periodismo** conversamos con él para que nos cuente **qué valor le encontró a las redes sociales y cuáles son los recursos de Twitter que usa para crear los contenidos e interactuar con los usuarios.** En la entrevista, también destaca cómo los hechos actuales, la intuición y las reacciones de sus seguidores lo ayudan a elegir las historias. Además habla de la rigurosidad a la hora de informar y del rédito que obtuvo hasta el momento de “Periodistán”.



Viajes periodísticos es como llama Duclos a su forma de conocer países, aproximarse a sus culturas e interactuar con sus comunidades

(P) ¿En qué momento te diste cuenta del valor que puede tener un contenido periodístico en una red social? ¿Cuáles fueron las señales que surgieron de tus primeros posts en el formato que desarrollaste en Twitter?

(R) Fue un proceso. Al principio pensaba al proyecto "Periodistán" en formato blog, escribía textos largos, y tenía a las redes como en un plano secundario. El momento bisagra fue cuando hice un post en Twitter. Fue el primer hilo narrativo y hablé sobre la desintegración de los Balcanes. Relacioné la política con el fútbol, específicamente el partido que jugaron Argentina y Yugoslavia en el mundial de Italia en 1990. En ese momento yo tenía 500 seguidores y en un par de horas, como se viralizó e incluso hasta hoy sigue siendo el post más leído, pasé a 3 mil. No es tanto comparado con los seguidores que tengo ahora, pero en términos relativos, pasar de 500 a 3 mil fue un crecimiento del 500 por ciento en un par de horas. A partir de ahí me empecé a dar cuenta de que también tenía que empezar a crear contenido especial para redes. Desde ese momento, por la repercusión, casi que terminé haciendo solo eso.

(P) Una vez que ya te diste cuenta de que "Periodistán" podía crecer desde una red social, particularmente en Twitter, ¿te armaste una planificación de trabajo y una estrategia de audiencia?

(R) Mi planificación era para viajar. Definir en qué lugar quería estar, dónde iba a dormir, ese tipo de decisiones. Esa planificación de la vida diaria me llevaba mucho tiempo como para planificar lo que escribía. Obviamente siempre llevaba un registro interno: si vengo escribiendo mucho sobre deportes, voy a escribir sobre otra cosa. Siempre variaba. O si pasé mucho tiempo sin postear nada por la circunstancia del viaje, voy a tratar de tuitear algo. O si tengo un nuevo post y es domingo, tal vez nadie lo lee, entonces lo dejo para el lunes. Ese tipo de cosas sí las pensaba, pero no tenía una grilla. Era más bien cosas del sentido común interno.

(P) En relación con la anterior pregunta, ¿cómo es tu metodología de trabajo? ¿Cómo definís los temas que cubrís en cada hilo de Twitter? ¿Qué países cubrís?

(R) Cada vez es más *catchpole*, medio que entra todo. Lo que al principio era solamente postear sobre lugares que estuve en el viaje, después se convirtió en postear sobre países en los que estuve, por más que no haya estado particularmente en tal ciudad o en tal evento del que hablo. Después le siguió producir un contenido cada vez que sucedía algo en Asia. Cuando volví a la Argentina y el viaje terminó, para reinventarme aposté por historias fuera de lo común y que nadie cuenta. Se fue ampliando todo también por una búsqueda mía. Yo soy consciente de que historias sobre Uzbekistán, Irán, Afganistán y Turkmenistán pueden

no ser historias masivas. Porque en un momento se agota. Entonces, empecé una búsqueda, consciente, de abrirme un poco más a otros temas, de empezar a cambiar. De repente incluí a Sudamérica: historias diferentes que tal vez pasaban en otros lados del mundo, algunos posts para que participe entre comillas la audiencia, etcétera. Hoy no sé qué entra y qué no. Y eso está bueno también porque me permite hablar un poco de todo. Pero a la vez también hay un sello de «esto es para que lo hable `Periodistán´». Si hay un aumento de la jubilación en la Argentina, nadie me va a pedir opinión a mí. Pero si hay un golpe de estado en Mali, por más que yo no hable mucho sobre África (en 2015 publicó su primer libro “Crónicas Africanas”, tras un viaje por países del continente africano), sí me lo van a decir. Hay algo que subyace a los temas que elijo.

(P) En cuanto al contenido, ¿qué recursos usás para armar tus tuits, atraer a la audiencia e interactuar con ella?

(R) Incluyo fotos, que trato de elegir las bien; guiños al público, para hacerlos sentir parte; hago preguntas. En cuanto a la extensión, trato que cada hilo no tenga más de 20 tuits, y dejo espacios entre los párrafos para generar espacios y que sea cómodo para leer. Trato que los textos sean narrativos, uso diferentes recursos literarios. También que sea una redacción lo más seria posible, pero tampoco tan formal o académica. Siempre mezclando la primera persona, particularmente de los lugares que yo estuve con las historias más de interés general.

(P) ¿Le dedicás tiempo a investigar a tu audiencia? ¿Armás contenido en función de eso también?

(R) No estudio los perfiles, pero sí leo los comentarios que me dejan. Me doy cuenta por sentido común qué temas interesan más, veo las respuestas que me dejan, leo los mensajes que me mandan. Es una suerte de investigación pero *soft*.

(P) ¿Qué relación establecés con los usuarios que interactúan con tus posteos, ya sea dejando comentarios o compartiendo el contenido?

(R) Por un lado, trato de responder a todo el mundo, pero es imposible. Entonces, al menos trato de reaccionar, mostrar que leí lo que me pusieron, siempre que sean cosas buenas. Me gustaría responderle a todos, pero no me dan las manos ni el tiempo. A los mensajes de odio, la verdad que no les contesto, los dejo pasar completamente. Esa estrategia la fui cambiando porque a veces no es fácil no contestar, pero hoy no hago absolutamente nada.

(P) ¿Cuán importante es, sobre todo en una red social, ser riguroso con la información que comunicás?

(R) La rigurosidad es tan importante como en cualquier otro medio, lo que no significa que todos la apliquen, ¿no? De hecho, por lo contrario, la red social parece como que fue un

pasaporte para poder decir cualquier cosa porque está todo bien. En mi caso, trato de ser lo más riguroso que puedo. Obviamente tengo fallas, cuando las descubro las corrijo, al menos hago una fe de erratas. Pero no establezco diferencias, soy tan riguroso en esto como si estuviese escribiendo una nota en una revista científica.

(P) ¿Cómo creés que vas a evolucionar como periodista, como medio en sí mismo?

(R) «Periodistán» me abrió muchas puertas y me las sigue abriendo. Me generó un cierto nombre. Hoy en día mucha gente conoce «Periodistán». Mi objetivo es que esto me sirva como catapulta a públicos más masivos. Es lo que quiero. Pero tampoco quiero perder «Periodistán». Quiero que el alma máter del Twitter siga igual, hay que ver si lo logro o no. En principio, mi objetivo es que lo que logré con «Periodistán» no se pierda por más que después vengan nuevas audiencias o nuevos trabajos.