



Exmaquiavela. Psicodrama, Arte, Política.

Es una publicación de Compañía Persona, de Psicodrama y Artes Psicológicas

Coordinación del proyecto: Carmen De Los Santos

Entrevistas: Johannes Stenger, Carmen De Los Santos

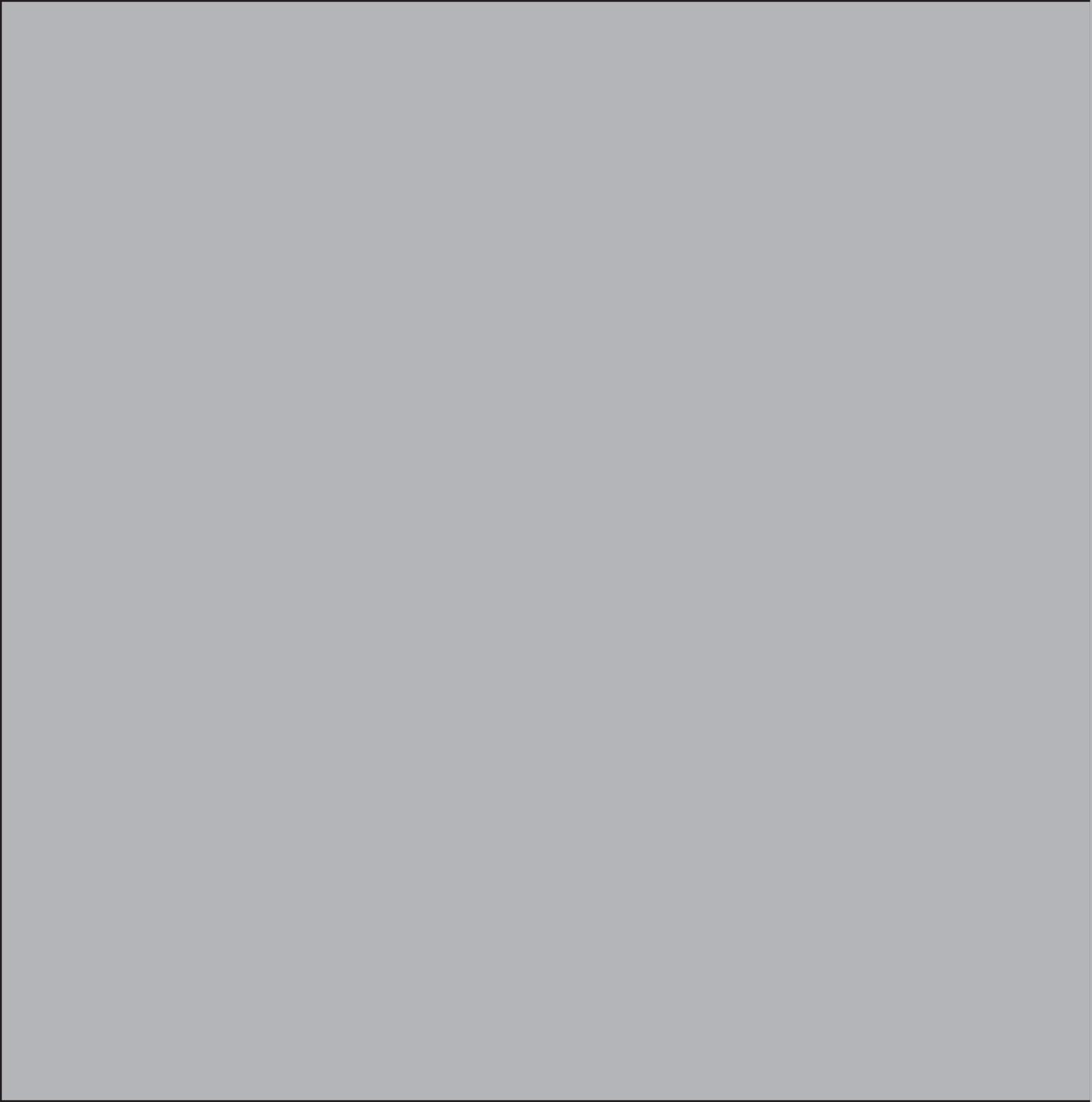
Diseño gráfico: Liv María Barreiro

Montevideo, Uruguay

Diciembre de 2018

[info@exmaquiavela.com](mailto:info@exmaquiavela.com)

ISSN: 2393-7203



sublimar



platense

retorno



deriva



entrojece



*“Derivas” - Videos Pictóricos*  
(composición gráfica, 2018)  
Guillermo Amato

## Índice

Presentación	11
Raquel Lubartowski Nogara: Toda la materialidad con la que escribo	15
María Luisa <i>Chiche</i> Scapusio: Vi la alegría de un pueblo	41
Álvaro Pérez García: Proponer un mundo	61

El psicodrama, desde su emergencia en Viena, en torno de 1921, propuso la revolución creativa de las “conservas culturales”. La Primera Guerra Mundial había dejado un manto largo de evidencias sobre la crueldad de la que la humanidad es capaz, mientras crecía una inquietud anticipatoria ante lo que sobrevendría con la Segunda Guerra Mundial.

Las Primeras Vanguardias Artísticas del siglo XX, los movimientos sociales y filosóficos desplegaron respuestas y pensamientos creativos ante la dispersión infinita de toda esa convulsión. Aquella fue la matriz en la que el psicodrama trazó su potencia de acción: trabajando en sesiones públicas, fuera de gabinetes y consultorios, con poblaciones marginadas, migrantes, prostitutas. Abrevando del juego infantil, en correspondencia con desarrollos conceptuales sobre la temporalidad y la afectividad, desde Friedrich Nietzsche y Baruch Spinoza, a los contemporáneos Henri Bergson, Martin Buber y Walter Benjamin. Se abandonó entonces la predominancia de la continuidad histórica. Las conservas culturales a las que aludió Jacob Levy Moreno al presentar las bases de la acción dramática, ya no se instalarían sobre el fondo repetitivo y mimético de la conservación del pasado. Por el contrario, a la luz de su despliegue en el presente, será potencia inmanente para hacer algo diferente y en común. La potencia rebelde de lo grupal en psicodrama, hace que la comunidad y lo social sean parte del modo de concebir eso que llamamos realidad, no algo a conquistar.

Sobre ello se instala la revolución psicodramática que Moreno anunció en su Socionomía, una revolución que apunta a la espontaneidad creativa. Así como las obras excepcionales y cotidianas del arte y del pensamiento, pueden ser consideradas como tesoros culturales, que

atestiguan y son germen de la creatividad de las sociedades, se trata de que su conservación no produzca solo repetición dogmática.

El status nascendi del psicodrama, entonces, se despliega en un mapa de conexiones artísticas, filosóficas, movimientos sociales y espacios grupales, donde la cura -significante que alude a una conserva cultural- alcanzará a las sociedades, todas. La revolución será el desenvolvimiento de la capacidad autopoietica de grupalidades, seres, vidas.

La pasión social por acceder a nuevos lugares de creación ha llevado al sostenido arte de la producción manifiesta y la resistencia social, a ensanchar los límites del pensamiento. En ese sentido, Exmaquiavela busca la acción que transforme y se despliegue en el propio drama inmanente a las voces en composición.

La entrevista hace aquí a una forma de los modos psicodramáticos: incita soliloquios, preguntas, escenarios, personajes, pistas, imágenes dialécticas, imágenes de pensamiento, imágenes memoria. Como la mandrágora (figura a la que apeló Maquiavelo para su mayor comedia), opera desde la alquimia. Fórmulas no creadas aún, de la existencia. Entonces, la escena de encuentro se vuelve imagen de la búsqueda de eso que aún no sabemos, quiénes y qué somos.

Así como Raquel Lubartowski o Ra, Álvaro Pérez García o Apegé, María Luisa Scapusio o Chiche, hay muchos nombres disponibles, combinaciones de nosotros. La propuesta es desplegar el cosmos desde estas miradas, un ejercicio de rol de lectura que integre señales de mundo. Así podrá extenderse ese estrecho e infinito espacio de un nosotros, intensificado por las conquistas que nos da la posibilidad de actuar en

el presente.

Exmaquiavela busca en su andar, recoger la polifonía de voces provenientes de unos sitios comunes y diferentes posiciones. Lo común no está señalado por la coincidencia epocal o pertenencia institucional, sino por ese sino insurgente, provocador del pensamiento, en modos de obrar que continúan indómitos, buscando el despliegue relacional de las fuerzas.

Exmaquiavela recoge aquí la experimentación de estas obras singulares, lo más cerca posible de los mundos vitales que les dieron origen. Una búsqueda que no se rige por la conveniencia del buen gusto o la belleza, como ideas trascendentes que aquí, pierden fuerza. Está en el encuentro de la obra junto a la experimentación de quien busca.

Así, Exmaquiavela recoge en este número tres voces que son, a su vez, la de múltiples auditorios que están en las vidas de Raquel, Álvaro y María Luisa. Pliegues de conversación, de la fuerza intensiva del encuentro, que van por los caminos diseminando el forzamiento a producir transformaciones de las conservas culturales.

Pequeñas luciérnagas, en la imagen de Guillermo Amato, iluminan desde Montevideo para abrazar la bahía, el mar, el cosmos, en el infinito creativo que brilla -como expresaron Paul Klee, Guilles Deleuze- en la afinidad de la obra y el pueblo que falta.

Exmaquiavela, diciembre de 2018

# Toda la materialidad con la que escribo

| Raquel Lubartowski Nogara

*Una tarde de invierno en casa de Raquel Lubartowski Nogara. Café y conversación para hacer el encuentro. Raquel Nogara, Ra, o simplemente “r”, son algunas de las firmas de la escritora, docente y psicoanalista uruguaya, autora de narrativa, poesía, teatro y guión cinematográfico. A punto de partida de la lectura de su libro de poesía Raras, iniciamos este diálogo.*

**-¿Cómo comenzaste a escribir?**

-De niña, en realidad empecé a escribir como una travesura. Mi padre era judío polaco. Nací en el cuarenta, en pleno comienzo del conflicto, de la guerra. Fue muy duro porque toda la familia de mi padre -salvo una hermana sobreviviente de Auschwitz- murió en el Holocausto. Y mi infancia estuvo centrada en escuchar “las noticias”,

que tenían una importancia enorme en la vida familiar. Necesitaba, de alguna manera, ubicar ciertas noticias. Mi padre era un hombre muy judío polaco, muy vital, le encantaba contar cuentos. Tengo una hermana que es quince meses mayor. Ya de chica yo era muy traviesa, era fatal. Entonces en las noches, cuando mi padre venía a la habitación donde dormíamos mi hermana y yo, nos empezaba a contar cuentos. Pero a veces me había portado mal y él ponía la mano entre las dos camas y decía: -“Así Raquel no escucha los cuentos porque se portó mal”. Y yo pensaba: -“¿No se da cuenta que escucho igual?”. Y así empecé a escribir, diría que a los cinco o seis años. A los tres años ingresé al Jardín de Infantes Enriqueta Compte y Riqué, que fue una experiencia iluminada, realmente una institución educativa pionera, muy importante en Uruguay y Latinoamérica. Empecé a escribir muy chica, tengo conciencia que ya a los tres o cuatro años comencé a leer.

**-¿Cómo fue esa vinculación primera con las letras?**

-Me fascinaban. Las letras eran manuscritas, en cuadernitos grises, de una estética terrible, pero a mí me encantaba la letra manuscrita y todavía escribo en manuscrita. Y me fascinaba hacer obras de teatro, tanto que mi madre me seguía mucho el tren. Mi madre no era de origen judío, siempre embromo y digo que mi padre se casó con un significante, porque mi madre se llamaba Sara y su segundo nombre era Josefa. Fue un momento muy

particular, después de la guerra, en el cuarenta y seis, más o menos, que pudieron venir quienes habían sobrevivido de la familia de mi padre. Entre ellos un primo hermano mío que había nacido en un campo de trabajo soviético, y que había pasado los primeros añitos de su vida allí, solo, muerto de hambre, mientras su padre y su madre estaban en las condiciones en las que se estaban en la Unión Soviética en aquel momento, sobre todo siendo judíos. Y cuando vienen a Uruguay, él tenía cuatro años, más o menos; mi primo no hablaba. Y mi madre, que era muy intuitiva, lo diagnosticó enseguida, dijo: -“Es mudo de la mente”. Benjamín se llama, nos metíamos adentro de un baúl de mimbre y ahí yo le enseñaba a hablar. Teníamos juegos infantiles de todo tipo y cuando salíamos del baúl, yo tenía un relojito y buscaba la forma que un haz de luz diera en la esfera del reloj y le iluminara la cara. Y así le enseñaba a hablar. Realmente empezó a hablar con los juegos que yo hacía iluminándole la cara.

**-¿Cómo funcionaba ese juego?**

-Teníamos un fondo hermoso. Vivíamos en una casa muy grande, con un fondo precioso donde había una pileta de patos, conejeras, parrales, rosales. Entonces yo buscaba que la luz del sol diera en el relojito que me habían traído, porque ellos trajeron algunas cosas cuando vinieron a Uruguay. Y hacía un jueguito como de una linterna mágica. Él se reía y yo aprovechaba para enseñarle a hablar.

**-Y respondía.**

-Respondía. Ahora mi primo es un afamado ginecólogo que vive en Estados Unidos, pero igual nos damos nuestros buenos abrazos. Me gustaba tanto hacer obras de teatro que mi madre me había prometido que me iba a regalar un teatrillo. En aquella época, había una tienda muy famosa que se llamaba London Paris. Entonces, cada vez que veía pasar el camión de reparto de London Paris, me acuerdo hasta de los colores, decía: -“Viene mi teatrillo”. Pero no venía, porque teníamos una situación económica muy difícil. Y además, para traer a la familia de mi padre, es muy duro, pero había que pagar mucho, son cosas que no se saben.

**-Implicó un gran esfuerzo...**

-Un esfuerzo económico enorme, absolutamente. Y bueno, ahí aprendí los artilugios de escribir, de hablar. Venían, por supuesto, los chiquilines del barrio; vivía en un barrio concurrido, muy intercultural, en el linde del llamado Barrio de los judíos, la calle Constitución y Amézaga. Era un barrio muy interesante. Yo tengo escrito un relato, que fue publicado hace un tiempo, se llama *Varsovia montevideana*, y ahí narro, justamente, la llegada de mi familia al Uruguay y la gran fiesta que se hizo en el barrio, en la calle.

**-Te referís a la familia de tu padre.**

-Sí, la familia judía polaca. Por el lado de mi madre era una familia italiana muy politizada, una hermana de mi madre, Zulma Nogara, fue la primera candidata a la presidencia de la república, aquí en Uruguay, en el cincuenta y cuatro. Fue fundadora del Frente Amplio y fundadora del Partido Trotskista, el Partido Obrero Revolucionario, Sección Uruguaya de la Cuarta Internacional. Ella era una gran militante, maestra además, entonces era una familia muy particular. Pero el barrio era muy lindo porque había árabes, italianos, españoles, judíos, judíos polacos, judíos turcos, afrodescendientes, griegos, armenios, había una mezcla multicultural muy interesante y abrevabas en diferentes culturas. Entonces, bueno, así empecé a escribir.

**-Se abren muchas preguntas, tu padre cuándo vino, cómo vino... Y quedé pensando antes que las letras para ti no llegaron con la escolarización.**

-No, llegaron antes, en casa. Mi padre era un hombre muy culto, hablaba unos cuantos idiomas y perfectamente español. Él vino en el treinta y siete, era un judío revolucionario, digamos, era el hijo mayor de un conjunto de ocho hermanos, estaba designado para salvar a su familia y había iniciado todo el proceso para convertirse en rabino, pero se engancha con las ideas de Rosa Luxemburgo, y se suma a un movimiento que fue muy importante que se llama Bund; eran judíos europeos

que no eran sionistas. Eran totalmente socialistas, pero socialistas pesados, no consideraban para nada el hebreo como lengua y hablaban idish, porque entendían que la condición judía es la diáspora y no el asentamiento en un territorio. Luego se entusiasmó con la creación de los Kibbutz. Entonces, con esas ideas, le gustaba muchísimo la filosofía, era un gran lector, músico, fotógrafo, todo un personaje. Y en casa se leía mucho. Recuerdo que en las noches leía *Juan Cristóbal*, de Romain Rolland, eran unos cuantos tomos y se leía en voz alta. Yo tenía una gran inquietud, después esa inquietud me acompañó durante toda mi infancia. Siempre fui una gran curiosa, y bueno, veía libros que tenía mi padre, me acuerdo de uno de ellos que se llamaba *Hablan los sobrevivientes*, creo que fue uno de los primeros libros de la postguerra donde los sobrevivientes narraban su experiencia. Estaba en la mesita de luz de mi padre y yo tendría pocos años, le robaba cigarrillos y ese libro, y me iba a fumar.

**-¿Fumabas tan chiquita?**

-Sí, fue un gran problema... Y además eran libros que me despertaban una enorme curiosidad.

**-Y no era cualquier lectura.**

-No era cualquier lectura, leía a Dostoievski, *Crimen y castigo*, a los nueve años. Por supuesto, mi tía -la troska, digamos-, el primer libro que me regaló fue *La madre*,

de Gorki. Leí literatura rusa muy tempranamente y la latinoamericana también, aunque era muy difícil de conseguir, por todo lo que ha ocurrido siempre con la centralidad del europeísmo.

**-Y el teatro, ¿cómo te interesó, cómo lo conociste?**

-Me llevaban los domingos de mañana a escuchar la Banda Sinfónica Municipal, en el Teatro Solís, e íbamos a ver muchísimo teatro nacional. Una de las marcas, una de las cosas más maravillosas que recuerdo, cuando tendría seis o siete años. Una tía -hermana de mi madre, no la troska, sino la única batllista, que pobre, la fulminaban-, me llevó a un concierto de la contralto Marian Anderson, que era una cantante de *negro spirituals*, absolutamente maravillosa. Aún conservo la impresión que tuve en aquella función, fue donde hoy es la Sala Adela Reta, en el Sodre. E íbamos al cine, es decir, una vida cultural, yo diría de media para arriba, pero no rígida, porque era un crisol. A veces cuento que en la ceremonia del funeral de mi padre, estaba un tío mío cura, siempre había una mezcla, por el lado de mi madre toda la línea italiana, muy ligada a la curia, al Banco Ambrosiano.

**-Y en ese crisol, tenés una cantidad de lenguajes desde donde te has expresado: la poesía, el teatro, el ensayo, y a la vez un crisol cultural que se refleja en los intereses que presenta tu escritura. En tu poesía, desde la música**

### **brasileira hasta el estatuto de Dios.**

-Hay una mixtura, yo me siento como producto de un mestizaje cultural. Vamos a entendernos, un mestizaje también a través de las comidas. En mi casa, mi madre, que no era judía, hacía el mejor *gefilte fish* y mi padre, que era judío, le encantaba el churrasco y la pizza. Y allí un mestizaje de la comida, de las culturas, de los aromas, que forma parte de toda la materialidad con la que yo escribo.

**-¿Y esos juegos teatrales de tu infancia, se mantuvieron hacia la adolescencia? ¿Con quiénes eran?**

-Con los chiquilines del barrio, lo relato en *Varsovia montevideana*. A la vuelta de mi casa había una panadería que se llamaba Las Mercedes, y junto a ella había un baldío. Íbamos con un grupete de amigas y de chiquilines del barrio, a ese baldío, que para mí era como una selva donde pasaba de todo y ahí hacíamos las obras. Yo me especializaba en asustar. Y hacíamos teatro tomando temáticas que provenían de la situación de familias muy particulares. Yo tengo grabada en el oído -si bien no hablo idish ni polaco, mi padre no quería porque eran como los idiomas de la guerra-, tengo grabada la forma que mi tía Mania, la sobreviviente, pronunciaba: -“Treblinka”. Para mí era el nombre de una juguetería. Me resultaba sonoro, como un repique, y como ella me había traído una muñeca... Íbamos después a hacer las

obritas de teatro. Mi hermana era una espectadora, también una amiga que vivía en frente, el hermano de una amiga, digamos que se fascinaban y yo no sé qué les contaba.

**-¿Tu papá se vino en el treinta y siete, a partir de una lectura lúcida de la situación?**

-Ya sabía, se supo todo. El otro día recién me di cuenta que mi padre no fue un inmigrante, fue un exiliado. Tuvo que abandonar todo. Y yo el año pasado logré estar en la pequeña ciudad de mi familia. Es una ciudad pequeña que se llama Mszczonów, que está a sesenta kilómetros de Varsovia. Logré ir, con un guía empecinado en que tuviera un encuentro con la alcaldesa, porque quería encontrar algún Lubartowski. Con el guía teníamos un parecido físico impresionante y no era judío. Yo en broma digo que me sentí genética y lingüísticamente cómoda. Todo terminaba en “wski” -y no tenía que aclarar nada-, más la genética, las canas. El guía estaba muy compenetrado con mi historia, quería encontrar a toda costa el Cementerio Judío. Y no lo encontrábamos. Hay tres cementerios pero nadie daba datos. Y al final lo encontramos. Está en ruinas, abandonado, siendo uno de los cementerios más antiguos de Polonia. Claro, fue un exterminio y el cementerio judío desde el treinta y nueve, no funciona más porque no quedó un solo ciudadano judío. Y ahí me di cuenta porqué Treblinka. Estuve en Auschwitz-Birkenau, porque tengo tres tíos

que murieron ahí, jovencitos. Fue un impacto muy grande. Yo le decía a una gente amiga, que necesitaba espacializar, necesitaba ver el lugar, esa era la sensación. En Mszczonów, me resultó muy impactante cuando me di cuenta que Treblinka quedaba muy cerca de la pequeña ciudad de mi familia, y ahí supongo que fueron a parar mis abuelos, la hermana mayor de mi padre, supongo, pero no tengo datos muy precisos.

**-No sabés.**

-Pero el inconsciente sabe. Hay una palabra que a mí me marcó mucho, es *Birkenau*, que quiere decir abedules. El significado lo supe hace tres o cuatro años, después que escribí un poema donde, hablando de una foto de los hermanos de mi papá exterminados en Auschwitz-Birkenau, digo: -“No vislumbran horizontes de abedules”. O sea, lo supe después, pero ya lo sabía. Y la poesía abre esos caminos. Una experiencia muy fuerte que atraviesa mis lenguajes, mis intereses.

**-¿A tu padre le constaba que habían sido deportados?**

-Claro, consta, pero no. Incluso esta tía que sobrevivió, que era la hermana menor de mi padre, se escapó de Auschwitz, cuando la invasión soviética, que fueron quienes liberaron el campo. Se escapó -que era una forma de masacre también-. Ella fue sometida a trabajo esclavo, que es otro tema que me obsesiona,

porque la segunda guerra mundial fue toda hecha en base a trabajo esclavo. Y en Auschwitz, había grandes empresas, industrias, etcétera, con trabajo esclavo de los judíos, de los comunistas, de los polacos, de los enfermos mentales, los gitanos. Cuando ella se escapa logra cruzar Polonia y en la frontera rusa se casa con otro judío, también escapado, y son deportados a un campo de trabajo soviético, luego liberados, supongo que habrá sido por el cuarenta y cinco, casi en el cuarenta y seis. Ella retorna a Polonia, va a la ciudad rural, lugar de nuestros orígenes. En aquella época con mi madre, que era una mujer muy emprendedora, muy sabia, hicimos -digo hicimos porque nos marcó la infancia a mi hermana y a mí- los trámites para que ingresaran al país los judíos que habían sobrevivido a la guerra. Esto es increíble, porque no era nada fácil, costaba mucho dinero y había que conseguir papeles, los famosos papeles, documentos y cupos de ingreso a Uruguay, que eran muy difíciles de conseguir. Era muy particular, cada vez que llegaba un judío, se hacían fiestas que eran a la vez fiestas y duelos, y con eso, escribís o escribís.

**-Tu acceso a la política estuvo ya desplegado.**

-Y te voy a decir otra cosa, nació un 7 de noviembre, el día de la Revolución Bolchevique.

**-Son marcas.**

-Fue complicado nacer en el cuarenta. Para mi hermana fue peor porque nació en el treinta y nueve, que fue la invasión a Polonia. Mi padre amaba Polonia, un hombre de mucha energía, mucha alegría, un hombre muy esperanzado.

**-Hoy hablabas de los cuentos que contaba tu papá. ¿Qué proveniencia tenían esos cuentos?**

-De todo tipo. Mi mamá también. Había un cuento que a mí me fascinaba que se llamaba *Hans y la liebre encantada*. Era un niño que lograba escapar, de donde estaba, en el lomo de una liebre que tenía alas. Eso todavía me emociona.

**-Claro.**

-Me acuerdo del libro. A mí me encantaban esos libros que eran ya como pequeños teatritos, porque tú los abrías y las escenas eran como pequeñas puestas de cartón. Y me impresionaban -como *Hansel y Gretel*-, las historias de los niños y los lugares, porque me impactaba mucho la historia de mi primo.

**-Raquel, hablemos de tus nombres. ¿Quién escribe?**

-Siempre siento que lo que va a ser escrito ya viene con su forma, que no la puedo transformar en otra escritura. No hay una intencionalidad. La materialidad de lo que

voy a escribir ya viene. Escribía poesía desde los trece o catorce años. También narrativa. Además, mirá lo que me hicieron acordar. Por tradición familiar, a los doce años había ingresado al Instituto Normal a estudiar magisterio. Mi hermana, un año mayor, estudiaba magisterio; mi tía Zulma era maestra. En aquella época hacías los cuatro años de liceo en el instituto y luego tres años de carrera. En primer año, en Idioma Español, me pusieron una redacción, y mirá vos lo que escribí, una carta para ubicar mis familiares de Polonia, la profesora me la hizo leer en clase. Y después, en tercer año, tenía una profesora de literatura, que por supuesto me sedujo totalmente, Ofelia Machado Bonet, que fue una escritora muy importante en el Uruguay, ensayista y escritora, después muy cuestionada. Pero, también nos hizo hacer una producción literaria y yo escribí algo que a ella le gustó muchísimo y me regaló un libro de ella, augurándome un destino de escritora.

**-Es una pregunta que a lo mejor se adelanta un poco, pero, ¿cómo ha sido la relación con la publicación de tus trabajos?**

-Fue muy compleja. Aún hoy. Mi primera novela de largo aliento, la escribí a los dieciocho años. Es una novela bien adolescente, la historia de una adolescente, sus amores y militancia. Una novela de doscientas páginas. Se la llevé a un editor que era muy importante en ese momento, Carlos Rama, hermano de Ángel Rama. Y él se

quedó muy impactado, con intención de publicarla. Pero yo me embale después en otra novela, que fue la primera publicada, *Los mendigos de la ternura*, que la publicó Carlos Rama, y que fue muy atacada y leída al mismo tiempo. Tenía una foto de portada que la había hecho Isabel Gilbert, fotógrafa y crítica de *Marcha*. Pero fue una novela que produjo mucha movida, merecí hasta una caricatura de Hermenegildo Sábat. Trabajé con mucho cuidado el mundo adolescente, la vida nocturna, un ambiente de decadencia muy especial. Había trabajado mucho la construcción de uno de los personajes, que no quería que tuviera una marca de género, que fuera alguien ambiguo, que no fuera hombre ni mujer. Por supuesto, ya incluía afrodescendientes, el candombe, un ambiente muy marginal y terminaba la novela con una frase que aún hoy me conmueve, era: -“Camaradas, estamos demorando demasiado”.

**-Decías que fue muy atacada, ¿por este personaje, por el ambiente?**

-Yo soy de la generación del sesenta. Éramos bastante cercanas y contemporáneas con Cristina Peri Rossi. El día que salieron las críticas de su primer libro y de mi novela, en la misma página, en *Marcha*, de mí escribieron que era obscena pero lamentaban que escribiera bien. Ni te quiero decir las críticas de *El País*, de *El Popular*. Simultáneamente habíamos creado un taller con un grupo de jóvenes escritores, queríamos que fuera bien

taller y le pusimos *La tuerca*. Era un taller editorial, donde vendíamos por anticipado el libro y publicábamos. Llegamos a editar dos libros.

**¿El taller era abierto a otras personas?**

-Sí, incluso el que estaba fuertemente vinculado al taller era Alfredo Percovich, el padre de los Perco. Que era un poeta salado. Y por supuesto, las discusiones que teníamos de literatura eran hasta las tres o las cinco de la mañana. Era muy productivo. Y una vez distribuyendo el libro de *La tuerca*, lo llevamos a una librería importante que se llamaba Atenea -donde se reunía la generación del cuarenta y cinco-, y el librero ve mi nombre y dice: -“Ah, esta escritora es buena, pero es pornográfica”.

**-Y cómo era eso, porque era una marca.**

-¿Marca? Y media. Me clavaban puñales. Me daba una vergüenza terrible.

**-E igual seguías escribiendo.**

-Seguía escribiendo y eso motivó mi primer entrada en análisis. La novela se vendía mucho. Y mi madre se asustaba porque recibía cartas muy jorobadas.

**-Las fuerzas conservadoras estaban activas.**

-Totalmente, incluso dentro del propio ambiente intelectual. Además se seguía un cierto formalismo. Yo militaba muchísimo. Fue una época realmente muy dura. Pero quería seguir escribiendo. Y seguía escribiendo. Hace unos cuatro o cinco años, recibo un mail, muy educado, de un profesor de historia de la Facultad de Humanidades, Roberto García, que publicó un trabajo de investigación muy importante sobre la guerra fría en el Uruguay, donde me preguntaba si era posible, que en el cincuenta y seis, o cincuenta y siete, yo estuviera dando un discurso en la esquina del IAVA. Me contaba que tenía un documento de la policía donde había una transcripción del discurso, con mi nombre. Entonces nos entrevistamos, y tomó como referencia la literatura para una investigación histórica. Y bueno, esas críticas salvajes, motivaron mi ingreso a un análisis. Escribí una obra de teatro, una obra que se llamó *Qué suerte*, sobre dos obreras. Siempre me interesó mucho el tema del trabajo. Y empecé a escribir más teatro y narrativa, muchos cuentos. Después, en el setenta y cuatro, o setenta y cinco, en plena dictadura, me pasan el dato que había un concurso latinoamericano de cuentos que se realizaba en Panamá. Creo que rescato mucho ese momento, de gran sostén entre todos nosotros. Bueno, reúno una cantidad de cuentos y los mando por correo. El día que los fui a enviar, esas cosas que nos pasan a los escritores, vino un gran ventarrón frente al correo y se me volaban las hojas. Al final, lo mandé y gané el primer premio, con honores, medalla de oro, viaje a Panamá y

dinero, una suma bastante respetable. Recibo esa noticia estando en Río de Janeiro, en la academia de Graciela Figueroa, donde yo estaba enseñando a bailar tango. Y estando allí, me tengo que volver a Montevideo para ir a Panamá, en aquel momento gobernado por Torrijos. Fue una de las experiencias en que se mezcla lo terrible y lo sublime, me costó mucho conseguir el pasaporte, porque yo tenía categoría C. Al final lo consigo por una comunicación que hacen desde Panamá, sobre todo Aurea Torrijos, que era la hermana del presidente, para que pudiera viajar. Voy al aeropuerto, va toda mi familia y mis amistades, porque estaban todos muy contentos. Cuando voy a embarcar, me dicen: -“Sígame”, y me llevaron a los garajes en el subsuelo del aeropuerto, el vuelo se demora. Y me hicieron el peor interrogatorio que he sufrido. Fue terrible. Llegué a Panamá. Luego fui a Cuba, no me marcaron el pasaporte para que no tenga problemas. Siempre me acuerdo que Aurea Torrijos me decía: -“Aquí podés hablar con tu voz natural, no tenés porqué hablar bajito”. Y cuando llego a Montevideo me habían robado todo el equipaje. Cuando se enteran en Panamá, ellos reclamaron, sobre todo, la medalla. Al mes y medio, llaman a mi casa y yo entendí que me dicen: -“De Panam”. Era un sobre donde estaba la medalla. Eso fue muy siniestro. Ese libro, un conjunto de relatos, fue un momento muy importante de mi escritura. A partir de haber ganado ese premio, un editor francés, especialista en literatura iberoamericana en la Sorbona, me contacta, porque le había interesado mi literatura,

preguntándome si tenía algún material para mandarle. En aquel momento era muy difícil mandar materiales por correo, porque te violaban la correspondencia permanentemente. Entonces le digo a Renée Pietrafesa, que justo viajaba, que contactara a Olver Gilberto De León, que era el profesor, de origen uruguayo, que hacía muchos años vivía en Francia. Y le mandé un cuento que se llama *El desacierto*, que es un cuento que narra la desaparición de una amiga en Buenos Aires.

**-¿En qué año?**

-Lo mandé cerca del setenta y nueve, con Renée. El relato de la desaparición termina diciendo: -“En el fondo del pocillo de café se dibujaba el perfil de Mary Luppi, desaparecida en cualquier calle, de cualquier ciudad”.

**-Es muy precoz entonces el uso de la categoría desaparición.**

-Muy precoz. Olver publica ese cuento en una antología de escritores hispanoamericanos. Me invitan a un encuentro y no pude salir de Uruguay. Desde el viaje a Panamá ya no funcionaba mi pasaporte. Olver me pidió otro material más, y le mando otro cuento, *En transparencia*, que luego lo publica en otra antología de escritores hispanoamericanos. Con él mantuvimos una correspondencia muy interesante. En una carta me dice

que *El desacierto* fue el primer relato publicado de una desaparecida.

**-Porque esa categoría se empieza a usar en el Río de la Plata cuando se afirma el hecho de la desaparición forzada.**

-Sí. Nos costó mucho construir la idea de los desaparecidos. Nos costó mucho la representación de los desaparecidos. En un taller de arte nos juntábamos un grupo de artistas, escritores, teatreros, el orfebre Zina Fernández que nos daba el lugar para reuniones y ensayos. Nos interesaba mucho poder representar al desaparecido. La primer representación fue con bolsas de nailon, que las armábamos como muñecos. Y después, un artista plástico hizo la silueta. En esa etapa, siguiendo con mi veta teatral, hacia el año ochenta y dos, hice la adaptación y la traducción de la única obra de teatro que escribió Simone de Beauvoir, *Las bocas inútiles*. La contacto a través de AGADU, y Simone de Beauvoir me dio los derechos sin cobrar un peso. Estaba todo pronto para hacer la obra, con música de Renée, en la escalinata de la Alianza Francesa, de la calle Soriano. Pues la aristocracia de la Alianza Francesa no nos dejó hacer la obra. No la pudimos estrenar, y los otros días, Andrés Caro, me decía: -“Quiero que me des ese libreto, porque quiero hacer esa obra”.

**-Siendo que la Alianza era un lugar asociado a la**

### **resistencia cultural de esa etapa de la dictadura.**

-Era el lugar. Pero, la obra era en las escalinatas, no en el teatro, tenía fogatas y la adaptación refería a la dictadura. La obra es muy interesante. Es de una ciudad sitiada donde, como no hay más alimento ni sustento para todos, los que están sitiados tienen que tomar una decisión, y es qué hacer con las bocas inútiles: los niños, las mujeres y los viejos. No la hicimos, pero fue una experiencia muy valiosa.

### **-¿Cómo es el trabajo de traducción y adaptación de una obra?**

-Yo fui una muy fiel amante lectora de Simone de Beauvoir, si bien también fui una muy fiel amante lectora de Marguerite Duras. Las dos estaban en posiciones muy diferentes, políticas, literarias y de la acción, por ejemplo en el mayo del sesenta y ocho. Marguerite Duras estaba por la abolición del autor, y el grupo abolicionista del autor a mí me gustaba mucho. En cambio Simone de Beauvoir, consideraba el autor como trabajador.

### **-¿A qué aludía la idea de abolir al autor?**

-A una famosa frase de Roland Barthes, que circulaba mucho: "No es Cervantes el que firma el Quijote, sino el Quijote quien firma a Cervantes". O sea que el autor es alguien que estuvo en ese momento para escribir, y soy

más de esa línea. Cada vez más siento y entiendo que las literaturas, con sus distintos aportes, provienen de ese magma donde uno tiene la función de escribir, el otro de escuchar, el otro de abrazarte y no me parece que haya que apropiarse mucho.

### **-¿Y tus diferentes nombres cuando firmás, responden a eso?**

-Sí. Soy casi "r" últimamente...

### **-¿Serían como heterónimos en algún sentido?**

-Sí, yo hago una broma, digo que capaz es lo único hetero que tengo, pero bueno... Es un juego que está en la última novela, *Niñas de la memoria*.

### **-¿Y respetás eso, que la que está escribiendo es Ra, o Raquel Lubartowski o Raquel Nogara? ¿Cuando levantás el apellido de tu mamá, hay en ello una voluntad?**

-Sí. Ese es un acto de mucho amor. Mi madre era una gran trabajadora, una mujer que laburaba, una obrera -también con una historia familiar, no la del Holocausto, pero muy compleja-, y entonces mi pasión de niña era escribir para mi mamá. Me sentaba en la cocina mientras mi mamá cocinaba -era muy buena cocinera, condición que yo supe guardar- y le leía lo que escribía, mis cuentitos infantiles.

**-Escuchándote, el amor, la amistad, la comunidad, son muy importantes en tu escritura. En tu libro *Raras*, decís: -“Escribir es un gesto colectivo, ancestro del futuro”.**

-Es un gesto colectivo, no siento esa relación de propiedad con la obra, para nada. Parece un disparate pero una de las alegrías más grandes que tuve fue cuando publiqué *Los mendigos de la ternura*, y me enteré que habían robado un ejemplar del stand de la Feria del Libro. Es el sueño dorado de todo autor, que alguien robe un ejemplar de tu libro.

**-Raquel, ¿y la relación con el psicoanálisis?, decías recién que entraste en análisis gracias a aquellas críticas tan amenazantes.**

-Como siempre las cosas, te llegan en algún punto. Cuando estaba estudiando en el Instituto Normal, había una librería muy buena en 18 de Julio, aquellas librerías de librero. Se llamaba Olivera. Y mi pasión era meterme a encontrar libros, y de pronto -yo tendría unos quince o dieciséis años- encuentro *Esquema del psicoanálisis*, de Sigmund Freud. Lo compré, ese no lo robé, y no podía creer, sentí que interpretaba tanto. Y de pronto, había una materia de psicología en el Instituto, en quinto año, y había un escrito. El profesor llega media hora tarde y quedaban solo treinta minutos para hacerlo, y yo me

había leído todo el *Esquema del psicoanálisis*. Le dije en muy buenos términos al profesor porqué no cambiaba la fecha y me mandó a hablar con la dirección, en un gesto de un autoritarismo brutal. Yo agarré mis útiles, me fui del Instituto y no volví nunca más. Ingresé al IAVA, hice Preparatorios de Medicina y después la Facultad de Humanidades y Ciencias. Fue a través de un libro de Freud.

**-Hoy hablabas de la relación de lo inconsciente con la escritura, ¿te concernía aún sin saberlo?**

-Sin saberlo, en absoluto. Creo que en los cuentos de infancia, que yo le leía a mi madre, ya había algo de procesar todo lo que estaba pasando y me estaba pasando.

**-Y tu madre y su escucha... Raquel, y actualmente, ¿qué te gustaría escribir?**

-Creo que no paro nunca de escribir. Siempre algo anda por ahí, algo para ser escrito. Ahora terminé una especie de novela o autoficción, *Niñas de la memoria*, que tiene que ver con esto que está ocurriendo hoy. Hace un par de años pensé que mi obra está muy dispersa. Y además, pienso en el guión de *Una bala para el Che*, película que se estrenó desde la India hasta Francia, y que acá nos putearon y sabotearon bastante; lo que escribo es bien recibido y se difunde en otros países. Hace dos años algo

de mi poesía fue publicada en una antología, en un libro muy lindo, escrito en todas las lenguas, con sus grafías. En la novela actual, retomo una pieza teatral, *Medea clip*, de 1983, estrenada en el Stella D'Italia. En Uruguay aún no se había aprobado la Ley de Caducidad, pero sí se estaban haciendo las Juntas en Argentina. Entonces, con ese impacto, hice una lectura de una Medea filicida y un Jasón cómplice, que viene a las Juntas a reclamar y hacerse cargo de los militares que habían cometido crímenes de lesa humanidad. Fue una obra muy revolucionaria, icónica dentro del ambiente de teatro, interpretada por Mercedes Pallares -una Medea rockera- con la puesta de Gustavo Varela, con dieciséis actores en escena. Estuvo dos semanas en cartel y cayó porque vinieron lineazos políticos pero de verdad. Es que... no soy Dulcinea del Toboso... Publiqué hace tres años una novela *Testigos contra olvidos*, que fue cuidadosamente ignorada por la crítica uruguaya, aunque tiene mucha repercusión de lectura en mi entorno y fuera del país. Y tengo esa mala relación literaria con el Uruguay.

**-¿Tenés alguna pista de por qué es?**

-Sí, soy muy molesta. Digo las cosas con nombre y apellido, siempre llevé una vida libre. Ayer una colega psicoanalista de APU, me decía: -“Bueno Raquel, sos canosa y coherente”. Entonces, viendo la dispersión de mi obra pensé en darle cierta coherencia. Y también pensé en cuando dicen: -“Pero sos judía”, y no,

porque no soy de madre judía. Para la tradición, mi hermana y yo no somos judías, pero por el apellido lo somos. Entonces, incluso en el ambiente nuestro, de psicología y demás, me dicen: -“Pero bueno, ordená un poco”. Inventé una narración novelada en la cual una estudiante de literatura uruguaya, necesita hacer una tesina sobre escritoras, escritoras marginales sobre todo, de la década del sesenta, y entonces empieza a hacerme un conjunto de entrevistas. Ya la terminé, es *Niñas de la memoria*.

**-Pensaba en esto que decías de tu padre, de los judíos asentados en la diáspora, y tu obra así, también.**

-Mi padre hablaba de la judeidad, y es algo que a mí me quedó muy grabado. La condición del judío decía él, es la diáspora.

# Vi la alegría de un pueblo

| María Luisa Chiche Scapusio

*María Luisa Scapusio, nació en Montevideo, y pertenece al movimiento pionero de psicodrama en nuestra ciudad. Además de psicodramatista, es psicoanalista y psiquiatra. Parte de su mundo son el teatro y el pensamiento político. Sobre esos elementos hablamos una tarde de invierno en su apartamento. Este año Chiche está produciendo El jardín de los cerezos, de Antón Chéjov. En los ensayos de esa obra puso en acción la inversión de roles para que el personaje pueda decirle al actor lo que necesita de él.*

**-Nos comentabas de la obra en la que estás trabajando.**

-Como decías, no se puede pensar el psicodrama sin el teatro y sin la política, porque están entrelazados, mirá lo que inventé. Estoy produciendo *El jardín de los cerezos*, de Chéjov, y están ensayando acá, porque están en las primeras etapas. Cuando se tranca un actor, me

pidieron a ver si teníamos algún ejercicio, yo pensé que no, pero tenemos. Entonces hacemos que la actriz o el actor dialogue con su personaje y que, volviendo al lugar del personaje, le diga a la actriz o al actor qué es lo que precisa que le den para cobrar vida. Y vos sabés que se destrancan. Una vez que se ponen en la piel del personaje -porque cuesta abandonar la propia personalidad y se cuela por todos lados, y a veces domina la situación-, dominan mucho más al actor. Y estamos teniendo resultados muy interesantes.

**-¿Y cómo fue esa invención?**

-Es muy raro, yo no me doy cuenta, fue que los vi trancados.

**-Bueno, pero sos psicodramatista.**

-No se me había ocurrido, aunque hice otras producciones.

**-¿Qué es la producción?**

-Comprás los derechos de autor, en el caso que el autor haga menos de cincuenta años que se murió. Después pensás quién la puede dirigir, vos ya conocés la obra y el director nombra su equipo. Y después, cuánto sale la puesta. Es el que paga los costos y los otros trabajan. Ahora, como yo soy muy metereta, asisto a todos los ensayos

y cuando los vi trancados pensé: -“¿Si este cambia de lugar, no será que le puede venir bien?”. Y así me surgió, de mi experiencia como psicodramatista. Yo decía que empleé el psicodrama en situaciones de emergencia, en situaciones para avanzar un paciente -que siempre los traté de forma más psicoanalítica que psicodramática-, pero cuando se trancaba la cosa, el psicodrama me daba unos resultados impresionantes. Creo que de lo que uno zafa realmente es de la intelectualización y ahí, cuando metés el cuerpo, no tenés defensas. Aunque ustedes no crean, tengo un actor con el que trabajar porque no logra meterse en el personaje. Le dio un miedo tan grande que decía: -“No, me lo planteaste hoy, dame tiempo. Porque yo no puedo, ¿de qué se trata?”. Y le digo: -“No voy a decirte, es un ejercicio”. Y se asustó tanto que lo postergó. Ahora, que un actor tenga miedo es raro. Saben que se quedan sin libreto, sin compañeros a quien dirigirse, sin intelectualizar nada.

**-Es otro registro.**

-Totalmente, pero frente a lo desconocido se pueden morir de susto y de resistencia. Espero que se pueda, el psicodrama es muy noble.

**-Hablando de lo desconocido, vos tenés muchas vías de entrada, sos psiquiatra, psicoanalista, psicodramatista, una persona embebida en la cultura local y regional, entonces, ¿cómo te enfrentaste a lo desconocido vos?**

-Y yo me largaba, porque soy tan curiosa. No me acuerdo en qué década oí hablar de la psicología social, entonces me anoté en un grupo y aquello me sorprendió. Porque resulta que alguien decía algo y estaba expresando por el grupo. -“Yo no tengo nada que ver con eso”, pensaba, hasta que entendí cuál era el código y empecé a aprender. Después, los encontré en el congreso donde nos conectamos con Dalmiro Bustos, y estábamos haciendo psicodrama. Se juntaron los dos grupos, y también eso fue desconocido y maravilloso.

**-¿Cómo resolviste estudiar psiquiatría?**

-Porque yo era una estudiante de medicina que quería ser médica con el ideal de ir a asistir a la gente en aquellos pueblos donde no llegaban los médicos, entonces ese era mi motor, pero en realidad la medicina... No me gustaba nada tocar, auscultar. Me gustaba conversar con los pacientes. Entonces terminé porque tenía aquel ideal de que yo iba a ir a esos pueblitos, me mantenía muy al firme. Así que me recibí, y dije: -“¿Ya que me gusta tanto hablar con los pacientes, calmarlos, tranquilizarlos, no será que tengo que hacer psiquiatría?”. Hice psiquiatría y fue peor que medicina, porque vi el sufrimiento moral de la gente, y que lo único que uno hacía era clasificarlo, medicarlo, pronosticarlo. Era el mismo acto médico

solo que trasladado a lo psíquico, de lo que salí corriendo. Y me metí en análisis a ver qué hacía con una carrera que estaba a punto de tirarla por la ventana. Y descubrí que me gustaba el psicoanálisis.

**-Vos sos de Montevideo. ¿Cómo recordás tu niñez y la previa a medicina?**

-Como niña, me encantaba jugar en la vereda, andar en bicicleta, todo eso que se podía hacer en un Montevideo muy tranquilo, y después, cuando entré al liceo, me sentí muy importante, creí que había crecido tanto.

**-¿Y estaba claro en tu familia que ibas a estudiar? ¿Estudiaban las mujeres en tu familia?**

-No, pero yo iba a ser médica y era muy valorado. Tan bien visto. No sé si el entorno que valoraba al médico fue lo que me hizo inclinarme por medicina, o también hay cosas en mi historia que deben haber incidido. Por ejemplo, que había muerto una hermana, que yo no conocí, de difteria. Y siempre hablaban de la médica que la trató, que realmente se había portado fantástico. No pudo hacer nada, pero había estado al firme tratando de salvarla. Y me crié con esa imagen de aquella mujer tan abnegada. Capaz que ese fue mi modelo. Antes que yo naciera, no había medicación para la difteria. Cuando mi hermano se enfermó le hizo el suero y se salvó. Y yo me salvé porque no había nacido. Después, el proceso

de médico a psiquiatra y de psiquiatra a psicoanalista, fue muy frustrante. Hacer toda una carrera y darte cuenta que no es eso.

**-Vos estás ubicando años difíciles. Estudiaste en los albores del golpe de Estado e hiciste muchas cosas, además de una familia.**

-Es que cuándo empecé a estudiar psicoanálisis pensé: -“Cuánto perdí de tiempo, qué horror”, pero resultó que el pensamiento médico muchas veces me ayudó.

**-¿En qué cosas te ayudó?**

-Vino una persona derivada por un cardiólogo importante, y me dice que viene por dolores en el pecho de origen psíquico. Tuvo la suerte de hacer un cuadro en el consultorio, yo vi aquel angor y dije: -“Esto no es psíquico”, pesqué el estetoscopio, y vi que iba cayendo y llamé urgente. Estaba haciendo un infarto. Si no hubiera hecho medicina y con el prestigio que tenía el cardiólogo... Yo hubiera seguido interpretando y la mujer se habría muerto. Tal vez igual lo hubiera resuelto alguien que no era médico, pero no sé, creo que me ayudó.

**-¿Cómo te introdujiste en el teatro?**

-Yo pasaba por El Galpón, en la calle Mercedes, era

una muchachita, ni había empezado facultad. Y veo que anuncian una obra, y la vi. Y pensé: -“Qué maravilla”. Sé que seguí yendo y después tuve la suerte de conocer a Bernardo [Galli, su esposo, director de teatro y psicodramatista], pero yo ya estaba en facultad. Tuve el privilegio que me dejaran asistir a lo que más me gusta, que son los ensayos. Como los de Atahualpa del Cioppo que dirigía de una manera maravillosa, con una fineza y un señorío. Jamás faltando el respeto a ningún actor. Y de pronto me decía al terminar: -“¿Qué le pareció doctora?”

**-¿Y no pensaste en actuar?**

-Después me di cuenta de que mi gran amor había sido el teatro. Y quedó ahí muy reprimido, no me hubiera atrevido nunca. No sabía mucho que había escuelas. Cuando me enteré ya era muy mayor y tal vez Bernardo se hubiera puesto: -“¿Qué hacés en mi terreno, a ver?” (risas).

**-Bueno, habían terrenos compartidos. ¿Fue una relación que potenció mucho a ambos, no?**

-Sí. Él tenía sus intereses, yo los míos, los comunes. Disfrutaba mucho de los de él, algunos no, pero lo respetaba. Él me incentivaba mucho a que estudiara, y en realidad me recibí con los tres niños.

**-Y siguiendo con lo que planteabas en tu ejercicio a los actores, ¿qué le preguntarías vos a Chiche?**

-Si está conforme con la vida que hizo.

**-¿Y qué diría Chiche?**

-Que en general, sí. Que tuvo muchas situaciones difíciles y que no sé por qué circunstancias, y por qué entornos que me ayudaron mucho, pude superar. Una madre muy perturbada por la muerte de esa niña que conté. Cuando yo nazco ella está muy mal, de modo que tuve un maternaje primario muy dificultoso. Pero tenía en realidad dos tías, que eran muy maternales, que me preservaron bastante de la situación. Y después, aprendí a pelear sola por lo que quería. Hay cosas que una va optando y postergando otras. Terminé más tarde que mi generación, porque cada niño me llevaba un año. Además, en ese período, hice un viaje a Cuba, donde estuvimos un año, así que ya, cuatro años.

**-¿Qué hicieron en Cuba?**

-Mirá, yo entré -aunque todavía era estudiante de medicina- en un hospital. Y Bernardo fue llamado para hacer la codirección, con Hugo Uribe, de la Escuela de Arte Dramático. Estoy hablando del año 1963. Fidel Castro había fundado la Casa de las Artes, con la Escuela de Arte Dramático, la de Ballet, de Música. Bernardo

fue llamado para organizar la de Arte Dramático y allá nos fuimos. Tenía solo una hija y encontré que también podía participar de la revolución. Si una no trabajaba quedaba medio de espectadora. Como había unas maravillosas aldeas infantiles, yo llevaba a la niña y me iba a trabajar a la clínica, después la iba a buscar. Así hice guardias, como miliciana, aprendí a tirar, porque se infiltraba mucha gente contrarrevolucionaria, que hacían cada desmanes terribles. Entonces la consigna era cuidar nuestros centros de trabajo. Yo cuidaba el mío cuando me tocaba, que era el Alcira García, y me sentía muy bien. A veces con miedo, por supuesto, porque no andaban con estupideces.

**-¿Y cómo lo cuidabas?**

-Con un fusil, con una compañera o un compañero. Con mucha inconsciencia. Los tipos pasaban en auto y te acribillaban. Después, ver cómo se iban destruyendo los mitos de: -“Señor doctor”. No, éramos compañeros trabajadores de la salud. Como los de la caña, del café, y a mí me parecía fantástico. A mis compañeros médicos no. Todos los que pudieron irse, se fueron.

**-¿Los colegas cubanos o los de afuera?**

-Los cubanos.

**-Era una pérdida de prestigio.**

-De estatus, total. Ellos tenían sus clubes de médicos a donde llegaban y “llegaba el doctor”. Ahora todo eso se levanta. Cuando le pregunté a uno: -“¿Pero usted por qué no va a la playa, con esas playas tan divinas que hay acá?”, me dijo descaradamente: -“¿A usted le parece que puedo ir con mi señora a que se siente un negro al lado?”, indignado con mi pregunta. Tenían un sentido de clase terrible.

**-A vos te importa mucho la política.**

-Es que la propaganda que están haciendo con la violencia, es una canallada. Tuve que poner en Facebook que cuando yo trabajaba en el Consejo del Niño, Adela Reta, que se entregó con alma y vida, prohibió que se pasaran las noticias de la violencia. Y tenía razón, porque era una escuela del delito. Cuando pasó algo en Londres o en Buenos Aires, lo están pasando acá, para que los chiquilines aprendan. Son malvados.

**-¿Cómo conectás con la prohibición de Adela Reta de mostrar las imágenes?**

-Ahora una siente que están fomentando a que publiquen y publiquen cosas que te rodean de pánico. En la época que yo trabajaba con los jóvenes, también te daba pánico. Tenían su código también. Uno piensa que los delincuentes son psicopáticos, y no. A un chico

de dieciséis años le pregunté: -“¿Pero, qué necesidad de estar acá?”. Y me dice: -“Mire doctora, no sé si vale la pena o no. Sé que tenía que hacerlo. Mi hermano ya cumplió los dieciocho años, ¿a quién le tocaba entonces sostener a la familia? A mí, y de eso no podía zafar, bueno, me agarraron, mala suerte”. Hablan de esos países donde no hay delincuentes. Sí, pero tampoco hay injusticia social, hay un nivel de clase media, con una pobreza mínima, donde la educación lleva años y años.

**-¿Pensaste alguna vez en dedicarte a la política?**

-Me hubiera gustado militar más, no como política, pero como militante de izquierda, milité un tiempo que fue muy poco.

**-¿Antes o después de la dictadura?**

-Antes y después.

**-¿Cómo fue la etapa formativa de tu sensibilidad política?**

-Primero de vivencias. No hay como ir a un colegio de monjas para hacerte comunista. Porque se ve tanta injusticia, tanta discriminación, y cuando la vivís, te das cuenta que algo tiene que cambiar, que eso no está bien, que las ricas tengan tantos privilegios y las pobres... Los colegios estaban exonerados de impuestos, siempre

y cuando tuvieran como alumnas a chicas de forma gratuita. Ellas tenían que llevar a las ricas con el paraguas si llovía, con la sombrilla si había mucho sol. La visión de eso me producía un horror tan grande que pensé en que había que cambiarlo. Después claro, mi vivencia en el hospital fue tan terrible cuando empecé. ¿Por qué la gente pobre tenía que padecer ese trato, la falta de respeto, la incomodidad? Luego el Consejo del Niño. Cada experiencia machacaba más en que esa injusticia había que terminarla. Una vez, el menor de mis hijos se quejaba de que no tenía completa su caja de colores, y yo venía de una situación terrible en el consejo, como es separar a una familia porque no tienen para dar de comer. Me dio tal ataque de odio, que lo único que atinó a decir mi hijo fue: -“Mamá, yo no tengo la culpa”. Y ahí caí en la cuenta de que realmente él no tenía la culpa. Pero era tal la carga que yo traía, que decidí que estaría una media hora antes de llegar a mi casa, después de una sesión del consejo. Porque tampoco estaba bien que yo descargara con mis hijos la angustia que viví. Si esto no te despierta, no te llama la sensibilidad a que tiene que haber una equidad, una justicia social que no la hay, entonces es que uno es de madera. Porque ¡hay que ser indiferente a tanto horror!

**-¿El psicoanálisis, te ha permitido pensarlo? ¿De qué manera?**

-Sí, claro. Nunca pude resolver bien eso, porque el psicoanálisis es una experiencia para una élite. Pensaba que era solamente por la parte económica, después me di cuenta que no, que necesitás cierto nivel sociocultural para entender cómo es que se da el mecanismo analítico, y fui aceptando eso como algo que yo no podía cambiar, y mientras tanto, acompañaba a aquellos que podían. Pero es algo que tengo siempre... ¿Qué sería en una sociedad socialista del psicoanálisis? Me pregunto, en la medida en que la gente pueda acceder a niveles culturales.

**-¿Qué es para vos lo cultural?**

Las costumbres, el entorno, las reglas que vas aprendiendo, la posibilidad de acceder a lecturas o no, pensar, el lenguaje, los códigos de cada círculo, no sé, tantas cosas.

**-¿Y te gustan otras prácticas culturales además del teatro?**

-Tengo poco tiempo, pero me gusta mucho el cine, la danza mucho menos, la música me gusta mucho, pero fundamentalmente, cuando tengo tiempo, voy al teatro. Y el tiempo que me resta, al cine. A veces reviso los clásicos, ayer vi *El gatopardo*. Una maravilla, y allí ves el cinismo de la clase alta, en toda su expresión. Se está por unificar Italia, con Garibaldi, y el príncipe de Nápoles dice: -“Hay que cambiar algo, para que todo

siga como está”. Y después: -“Todos nos creemos, cuando estamos en el poder, que somos la sal de la tierra. Ellos también se lo van a creer. Pero vendrán otros que también se lo van a creer”. Entonces es una sensación de que el ser humano está un poco condenado a que una vez que tiene el poder, no sé qué es lo que pasa. Al que vi luchar, no podría decir toda su vida, pero con un ahínco y un énfasis brutal, fue a Fidel. Eso de ir recorriendo. ¡Y yo me perdí una entrevista con él! Un colega antirrevolucionario me pidió para cambiar la guardia, porque él tenía esa noche un acontecimiento importante, y a mí tanto me daba. Al otro día, cuando llego al hospital, el tipo tenía una cara de perro, furioso. Le pregunto: -“¿Qué le pasó, doctor?”. -“No me dejó descansar. Preguntó qué hacemos con los chiquilines. Le tuve que mostrar toda la clínica”. -“¿Pero de qué habla?”. -“Fidel estuvo acá desde las dos de la mañana hasta las cinco o seis, no se iba nunca”. -“¿Quiere decir que en mi guardia vino Fidel?”. Quedé como si me hubieran dado un balde de agua fría.

**-Fue muy fuerte para vos la experiencia cubana, determinante.**

-Sí, yo vi crecer la revolución en ese año. Y vi la alegría de un pueblo, donde el 90% era analfabeto, que no accedía a nada, y que de pronto cayera así, como el maná del cielo, sus posibilidades de ir a donde se les

diera la gana. Ya no había más cosas privadas, podían ir a los restaurantes, y exactamente igual que cuando iba la alta burguesía. A mí eso me produjo mucha alegría. Si Bernardo hubiera renovado el contrato, creo que nos hubiéramos quedado. Yo quería quedarme algún año más.

**-¿Pensaron en volver después?**

-No. Volví hace poco tiempo y fue muy doloroso, no había la alegría que yo vi, la gente ya se había acostumbrado a que eso es natural. Cómo no iba a ser natural subirse a un ómnibus sin pagar, lo único que veían eran privaciones, los jóvenes se quejaban mucho.

**-Claro, el tema del acceso al consumo ha sido difícil ¿no?**

-Tenían una contradicción muy grande, por un lado vivían del turismo, los turistas llegaban espléndidos, vestidos regios, con zapatos regios, ellos veían eso, y en Cuba no. Entonces veían la falta y no lo que tienen, no sé si será una tendencia del ser humano ¿no?, a intentar llenar la falta.

**-¿Y en esta obra, *El jardín de los cerezos*, qué resonancia política encontrás?**

-Yo leo *El jardín de los cerezos* y quedo maravillada de

la inteligencia de Chéjov, porque en dos pinceladas, muestra tres clases sociales: la clase alta digamos; el hijo y el nieto que se hace rico; y de pronto, que yo creo que es genial esa cosa, emerge un mendigo muerto de hambre en medio de la escena, pidiendo para comer. Entonces los tres: estos que se desmoronan, la riqueza que surge, y concomitantemente la mendicidad. Además de un estudio psicológico de cada uno de los personajes, fantástico. A nivel individual, grupal, social, está todo.

**-¿Cómo es la puesta de la versión que están trabajando?**

-Es una puesta libre, donde el director, que es Roberto Jones, seleccionó ocho personajes, porque si no, sería muy larga.

**-¿Y porqué te parece que es importante hacerla hoy?**

-Porque creo que también es un poco, o quisiera que lo fuera, una época de transición, donde se termina un mundo para que surja otro. Porque el mundo de los dueños del jardín de los cerezos se va desmoronando sin que ellos se den cuenta, porque vienen de la clase alta, y cuando surge el capitalismo en el personaje, yo creo que nos ubica en lo que es tener plata y más plata, y ahí aparece el mendigo. Es una lectura que yo hago, y me encanta y bien hecha (risas).

**-¿Y qué pinceladas te definen a vos?**

-En mi vida personal, aquí y ahora, me siento una buena abuela que tiene la felicidad de que a los nietos les guste venir. No viene ninguno por compromiso. Vienen porque les gusta. Y yo no siempre tengo tiempo, y a veces digo: -“No puede ser que no tenga tiempo para recibir a mis nietos, con lo que me gusta que estén todos juntos y lo bien que se llevan, ¿qué es esto?” Y dicen: -“Es el precio que se paga por tener una abuela tan crack”. Esa frase me deja feliz. Dejémonos de quejas, disfrutemos lo que tenemos, porque siempre hay cosas que no se cumplen, no sé, cosas que quedaron por el camino. Quizás haber acompañado más a Bernardo, aunque lo acompañé lo más que pude. No haberme hecho cargo de la angustia que es estar ante la muerte, porque hice una negación brutal para poder zafar, o para poderlo acompañar. Y eso a veces me rechina, porque lo dejé un poco solo en esa angustia. Si yo tomaba consciencia, no lo hubiera podido acompañar.

**-Quizás era necesario ese equilibrio.**

-A veces la negación es buena, cuando no podés con una situación y hay que poder.

**-¿Seguís trabajando como psicoanalista?**

-No, este año di el alta... Pienso que trabajé mucho y con cuadros muy dolorosos. Miren que lo del Consejo del Niño, fue desgarrador.

**-¿Qué cargo tuviste allí?**

-Dentro de la División Salud, estaba en Salud Mental, como psiquiatra.

**-¿Algo que te quede como resonancia de esta conversación?**

-No sé. Puedo decirte que el ser humano persigue siempre un imposible que es la completud, por eso hoy hablaba de la falta, que motiva y nunca se logra. Pero es una motivación. Yo estoy haciendo dos seminarios ahora, es por el placer de aprender.

# Proponer un mundo

| Álvaro Pérez García

*Al prepararnos para la entrevista anticipamos algunas zonas, el oficio de escritor, la actividad en prensa, la autoficción. Hablar de un posible origen da inicio a esta conversación. Álvaro Pérez García publicó dos novelas, Injuria (2011) y Provinciano (2016). Periodista y editor en Brecha y la diaria, escribió en Prohibido Pensar, en El País Cultural y Hemisferio Izquierdo.*

**-¿Cómo nació Apegé?**

-Tiene que ver con el nombre propio y el nombre de autor, que son cosas distintas. Nació porque me lo adjudicaron. Como hacen los niños cuando empiezan a firmar, lo hacen con su nombre, a veces con su segundo nombre y con sus dos apellidos. Yo siempre puse Álvaro Pérez García, desde niño. Pero creo que

muchos niños lo usan. Me parece que hay una cosa del niño, de reconocer al padre y a la madre: -“Soy Pérez García, provengo de estas dos fuentes”. Después eso se pierde, sobre todo en ciertas culturas, como en el Río de la Plata, aunque ahora, creo que en los últimos diez, quince años, la gente empezó a usar otra vez los dos apellidos. No sé qué pasó ahí, qué operación hubo. Había una cosa de mis apellidos, que Álvaro Pérez había una cantidad. Necesitaba diferenciarme de todos los demás, entonces era: Álvaro Pérez García. Me daba una diferencia ahí, no ser del cúmulo de los “Álvaros Pérez”. Siempre tuve un problema con mis apellidos porque -por decirlo muy suavemente- me parecían muy comunes. Y cuando empecé a firmar desde la primera nota, fue con Álvaro Pérez García, y con tilde en la a de Álvaro.

**-Además es muy lindo gráficamente porque todas las palabras tienen tilde.**

-Alguien me decía “el hombre de las tres tildes”. Y bueno, surgió como un convencimiento de diferenciación, y lo de Apegé es como entre una decisión consciente y al azar. El azar tiene que ver con el asunto que en *Brecha*, la nota pasaba por el editor, después por corrección, y tenían una planilla donde anotaban el número de nota, el nombre del autor, para que hubiese un registro del trayecto editorial hasta ser publicada. Y entonces, uno de los correctores empezó

a poner solo las letras: APG; en un momento el mismo corrector, que se llama Pablo Azzarini, hizo el acrónimo, empezó a poner todo junto: Apegé, con tilde. Empezó a circular oralmente dentro de Brecha y en un momento decidí -ahora me preguntaba en qué momento-, que mi nombre de autor iba a ser Apegé, el acrónimo, como dicen los franceses *nom de guerre*, mi nombre de guerra, que creo, se inauguró con *Injuria*.

**-¿Cómo se pasa del nombre propio al nombre de autor, o a esto que decís, el nombre de guerra?**

-Tengo una cosa que me encanta -y a veces no tanto, porque se confunde-, que a mí me nombran, lectores y amigos, tanto Alvarito, Álvaro, Álvaro Pérez García, como Apegé. Tengo cinco nombres en este momento. Incluso lectores que no me conocen, me dicen Alvarito, que crea una cosa de confianza. El nombre de autor es como una necesidad también, de diferenciarse del Alvarito y del Álvaro. Y hay editores, por ejemplo en *El País Cultural*, donde colaboro de vez en cuando, que no aceptan el Apegé. Yo las mando firmadas como Apegé y las vuelven al Álvaro Pérez García. No sé si les parece que Apegé está inscripto en otra discursividad, en otro medio.

**-¿En otra guerra?**

-Puede ser. Como que el Apegé todavía no lo hacen

propio ellos mismos, o simplemente -esto es un atrevimiento- pero les puede sonar a que Apegé tiene una cosa más de juego o menos seria, o cómo decirlo, menos formal, ¿no?

**-Pensando en esto del nombre de guerra, que vos situás en *Injuria*, tu primera novela. Tenés la apuesta de una voz. ¿Estaría relacionada con eso la diferencia de nombres que firman las publicaciones, en los distintos medios?**

-Sí. Para *El Cultural* por ejemplo es diferente, si bien aparece mi subjetividad y la mirada que peleé mucho por instaurar. En *Brecha* aparecieron las primeras guerras, digamos, en relación a la subjetividad; Ana Inés Larre Borges le llama: -“Las iniciales subjetividades de Álvaro Pérez García”. Pero a partir de *Injuria*, hubo un quiebre, que después se trasladó al periodismo. Yo publiqué *Injuria* como Apegé y en la siguiente nota, empecé a firmar como Apegé, también en periodismo. Ese nombre de guerra se unió. Dije, es lo mismo. Bueno, no estoy diciendo lo mismo en literatura que en periodismo, pero tiene que ver con una apuesta discursiva diferente y parada sobre esta nueva discursividad que se venía anunciado, tampoco es que hice un quiebre radical. Y se terminó de configurar periodísticamente en *la diaria*, cuando volví de Buenos Aires.

**-¿En qué año te fuiste?**

-En 2012, ahí mandé algunas notas como Apegé a *Brecha*. Porque publiqué *Injuria* y me fui a los dos o tres meses.

**-¿Tuvo que ver con la publicación tu ida?**

-¿Mi huida? También. Yo tenía pensado cuando publiqué -lo tenía armado en mi cabeza, re obsesivo-, que publicaba *Injuria* y me iba. Para mí, de alguna forma, publicar *Injuria* era tirar una bomba -y capaz que era como tirar un cohete de esos brasileros- e irme. Aparecieron algunas notas en *Brecha* publicadas como Apegé y cuando volví, dos años después a Montevideo, y me conecté con *la diaria*, publiqué una nota, otra vez como Álvaro Pérez García y a la segunda dije: -“No, Apegé”. Fue como una lucha, como una guerra conmigo.

**-*Injuria* como Apegé, ¿le tiraba una bomba a Álvaro Pérez García, a su mundo circundante?**

-Y era como instaurar musicalmente, suena fuerte y es más fácil para mí firmar Apegé. Pero tiene que ver con algo mucho más interno, como una construcción. Era otra apuesta, como acelerar o ahondar en esto del decir veraz, el decirlo todo, la parresía, el riesgo total. Para mí el Apegé implicaba que iba a poner todo ahí, mi pensamiento, mi cuerpo, mi riesgo, mi apuesta autoral, de sensaciones y de percepciones. Apegé iba

a ser la verdad, mi verdad, no “la verdad”. No iba a haber ningún juego alrededor, ni siquiera rodear una discursividad para llegar a decir algo molesto, incómodo, hasta para vos mismo. Esto de la parresía es como herirte a vos, herir al otro en el propio discurso, por lo que estás diciendo, las contradicciones, la provocación, el animarse a provocar cosas, a volver a pensar cosas, a poner todo en cuestión, hasta ponerte en cuestión a vos mismo. Entonces, era como una cuestión de romper con el niño que firmaba Álvaro Pérez García -estoy pensando en voz alta-, romper con una tradición o con un mandato o una inscripción familiar, territorial. Fue como un nacimiento, en cierta forma, de un decir, puede ser, no quiero que suene petulante.

**-Pensando en las conversaciones que habíamos tenido sobre los heterónimos en Pessoa, ¿vos considerás que ese Apegé es alguien que nació un día? ¿Sin la idea de una historia continua? ¿Es otra voz u otro personaje?**

-Es la misma voz, solo que con el acelerador puesto. Es la misma voz más trabajada, más pensada, más parada en el riesgo, es como a pecho abierto. El Apegé, no tiene filtro. Sí el filtro de la inteligencia. Decirlo todo no significa decir cualquier estupidez. O decir lo que se te venga a la cabeza. El riesgo está pensado, pero siempre tiene que haber un riesgo. Sí hay una inauguración de eso, me parece.

**-Tuviste una columna que se llamó *Decirlo todo*.**

-Y antes *Ciudad ocre*, en la *diaria*, que duró un año y medio, más o menos, una por semana sin parar, todos los jueves. Y bueno, yo estaba recién llegado a Montevideo, después de dos años en Buenos Aires, y me parecía que estaba bueno narrar la ciudad, que no se estaba narrando. El periodismo había entrado hacía años en una cosa más académica o recostado al discurso de las organizaciones no gubernamentales. Para decir ciertas cosas, sobre los comportamientos sociales, la humanidad, la psicología social, las relaciones de la sociedad, había que consultar a los expertos, a un sociólogo, a un historiador, a un psicólogo, perdiendo -la palabra es fuerte-, la esencia de un cierto periodismo; que el periodista tiene una voz propia y es un autor, y puede decir lo que ve desde su propia voz. La vieja escuela de periodismo, que está emparentada a la narrativa. Es decir, un tipo, o una tipa, que pone su cabeza y su corazón en la construcción de ese discurso. Y tuve grandes maestros, como Rosalba Oxandabarat. Que no hay que consultar a un experto para tener un discurso propio, sí leer. Leer un montón y mirar todas las películas posibles, y las lecturas posibles, y la literatura y la producción más intelectual. Pero no tenés que estar consultando cada vez que vas a construir un discurso. Pasaba una cosa muy fuerte. En varias notas tenía un discurso o decía algo en relación a un asunto y tenía que legitimarlo, entonces decía: -“Lo entrevistado”,

y finalmente podíamos llegar a decir cosas parecidas. Ahí también creo que el Apegé, como discursividad, se hizo fuerte. Yo, por mí mismo, puedo decir ciertas cosas.

**-Y hablar con la gente, ¿no? Esta relación tuya en Ciudad ocre, una relación en configuración con el mundo que estabas describiendo.**

-Sí, hablar, escuchar, también intervenir siempre. Porque vos hablás y después cuando escribís, elegís lo que hablaste para transmitirlo en una hoja, en un texto. Pero sí, escuchar mucho y mirar mucho a la gente. Mi escritura tiene que ver con la mirada, los gestos, los comportamientos. Si el otro te está mirando o no te está mirando. El otro, dónde está ubicado, en qué atmósfera está ubicado, eso te dice un montón de cosas. Dónde camina. También *Ciudad ocre*, era nómada, de transitar la ciudad e ir registrando con una mirada propia lo que vos ves, y enfocar esa mirada en ciertas cosas y no en otras. Como elegir lo que querés relatar. A veces parece o se me ha acusado de yoísmo, pero no sé, siempre he estado atento al otro. El otro es las personas, la ciudad, las clases sociales, la vestimenta, el pensamiento o la palabra no elaborada o no pensada, la vida tirada así, en su máximo esplendor e intentado no ir con una ideología previa para acercarse al otro, si bien siempre la tenés y tenés tus concepciones ideológicas o políticas configuradas,

pero estar dispuesto a que sean quebradas, a que el otro te desarme, te descoloque, e incluso, ahí hay un propósito segundo que tiene que ver con descolocar a tu lector y descolocarte vos mismo. Es como decir: -“No todo está explicado, a ver dónde está la fisura de todo esto”; no repitamos un discurso académico, vuelvo a lo mismo, no ir a un discurso consabido, sino buscar la sorpresa, el hallazgo, otras atmósferas, otras formas de ver eso. De ver y construir también una pieza, aunque sea sufriente, aunque sea dolorosa, pero que sea bella en el sentido de que estás apostando a la verdad, a tu verdad. A construir un relato que tiemble, que lata, que conmueva. Todas esas palabras antiguas, a mí me encantan, me salen, la conmoción, la espiritualidad, no sé, lo que nos pasa como sujetos o individuos, y como sociedad, lo que nos pasa realmente, más allá de la discursividad predeterminada. Esto nos pasa. Capaz que esto tendría que pasar, pero a mí no me importa lo que tendría que pasar, me importa lo que nos pasa.

**-¿Vos asociás entonces la belleza, la verdad y el latido?**

-Y sí. Para mí el llanto es belleza. No me importa si es lastimoso o doloroso, o es de conmoción estética. También la belleza tiene que ver para mí con la podredumbre, es decir, podredumbre y belleza van de la mano. Una búsqueda de cierto desierto, que emerja la contradicción hasta en una misma atmósfera, en un mismo escenario, en una misma geografía. Está todo,

está lo bello, está la podredumbre que tiene que ver con nuestras miserias -ya sean humanas y sociales, injusticias, esas son las podredumbres también-, está la maldad intrínseca o cultural de los seres humanos. Y es dialéctico, está en nosotros, en nuestro ser, y está afuera, en permanente diálogo una cosa con la otra. Bueno, en la crónica, una cosa muy importante -me lo dijo alguna vez Ana Inés Larre Borges-, es que el secreto es la contradicción. De repente estás hablando o registrando una cosa que te parece increíble a vos, una arquitectura, un gesto de una persona, o un decir, y de repente irrumpe en el medio de eso algo que es asqueroso o repugnante, o al revés, la irrupción de tu propio discurso y de la propia realidad. Estás cenando o estás registrando un lugar precioso y de pronto aparece un niño pobre y desgraciado y eso corta toda esa preciosidad o amabilidad del ambiente, y ahí la mirada. Vos podés mirar para el costado o podés registrarlo. Yo creo que tenés la obligación de registrarlo.

**-¿Por qué la obligación?**

-Y porque es parte del mundo, si no estás mintiendo.

**-¿Esa es tu posición política con la verdad, tu relación con la verdad?**

-Sí, yo pienso que... En una fiesta siempre me fijo en

los que limpian los baños. No puedo no registrarlos, si todos estamos vestidos de fiesta y de frack, por ponerlo en un lugar de una fiesta súper.

**-Como enamorarte del mozo de la fiesta, en *Provinciano*.**

-Sí, el que sirve, o el empleado. Es decir, el que arma la fiesta es el que tiene un pasar, o es el rico. Y estamos ahí, en una fiesta cultural o culturosa, y hablamos de la injusticia social o de la mala distribución de la riqueza, o lo que sea, que el mundo funciona mal, pero ahí tenés una señora que está limpiando el baño cada cinco minutos para que nosotros disfrutemos. Y eso me produce un conflicto. Igual vuelvo a la fiesta y vuelvo a disfrutar el champagne, pero igual registro y me queda. No es que sea *ex profeso*, predeterminado a eso, a arruinarme mi propia fiesta. No puedo dejar de ver al que limpia. Y eso para mí es una ética, la sociedad está constituida por personas con diferentes privilegios y hay que registrarlo, esa es mi acción política con la escritura, de alguna manera.

**-Pensaba en una cierta identificación con quienes sirven, en el sentido de este cronista fiel a la verdad que lo circunda.**

-Y también, no hay que tenerle miedo a de dónde viene uno, es decir, mis padres siempre sirvieron. El contexto del que provengo, que sirvieron a otros, y siento una

obligación moral -moral es muy fuerte quizás, o está mal-, ética, de no olvidar de dónde provengo. Ni quiero olvidarme de dónde provengo. Además, si estamos recostados, en cierto circuito, a una discursividad de izquierda, más allá de que apuntemos a una discursividad estética, sería una trampa para mí solo registrar lo hedonista y el disfrute plenamente. No existe.

**-¿Qué relación tiene Apegé, Álvaro Pérez García, con la literatura y la escritura?**

-Para mí la escritura y la literatura son casi lo mismo. Sí veo la diferencia en otros. Porque le saco la cuestión más... -estoy buscando la palabra-, ceremoniosa. No es tampoco la palabra.

**-¿Solemne?**

-Solemne. Literatura y vida van de la mano, simplemente quizás la escritura es lo que transforme a la vida en literatura. A través de afinar la escritura es que transformás la vida en literatura, y ahí es cuando transformás lo coloquial en un texto que sea más hermoso de leer, aunque sea doloroso eso; esa relación entre lo hermoso, lo bello y el dolor. La escritura es la herramienta lingüística para transformar un discurso, o una realidad coloquial o una atmósfera, en un texto literario, esa es la única diferencia. Y la literatura

tiene que ver con el oficio.

**-¿Tiene que ver con el oficio?**

-Bueno, creo que sí tiene que ver con el oficio, que uno puede crecer en la escritura y con eso crecer en la literatura. Es decir, escribir mejores textos, que transmitan mejor o creen mejores mundos, mejores -quiero decir más bellos o más atractivos- pero, esto también es antiguo, yo creo que hay un don, que cada uno nace con un don, dones o pericias en ciertas artes u oficios. Admiro a un carpintero que hace que yo me siente en una silla, cómodo, y no tengo ese oficio ni ese arte. Y capaz que lo trabajó mucho pero tiene que ver también con un deseo, con algo que vos identificaste desde chico o en un determinado momento. Yo creo que te fue dado, esa pericia, esa capacidad en el lenguaje de poder escribir y transmitir un montón de cosas a través de la escritura. No es que se lo diga uno, es cuando te lo dice otro que eso te empieza a suceder, que vos reconocés que tenés eso para dar. Y es para dar.

**-¿Y cuándo emergió ese don?**

-Creo que desde que empecé a publicar. Antes escribía algo, mucho, algunas cosas para mí. Después también emergió un poco en las facultades que transité o en el liceo incluso. Me di cuenta que iba sin estudiar a algunos exámenes y veía, que por mi oratoria escrita, digamos,

podía construir un discurso sin mucho conocimiento.

**-Me encanta esto de “oratoria escrita”.**

-¿Queda un oxímoron, no? Yo te construía un texto de tres páginas, con una historia, y no había estudiado mucho, pero empezaba a relacionar cosas y a hacer preguntas en el propio texto.

**-Junabas de qué iba el razonamiento, el pensamiento.**

-Va por acá, y más o menos también sé qué quiere escuchar el docente y se lo digo. Pero a su vez le hago una pregunta. Yo creaba textitos literarios en los exámenes del liceo. Y después, en la facultad, mis entregas eran medio ensayísticas, aparecía el “yo” continuamente, mi interpretación. O sea, no repetir lo que decía el autor o citar su idea, apropiármela y reconvertirla, e ingresar en ese mundo para decir mis propias cosas, como una manera de pensar tu propio mundo, o proponer un nuevo mundo, chiquito. Y en el periodismo emergió desde que me dieron la posibilidad de decir. Peleé mucho también por la posibilidad de decir “yo”. Decir “yo” quiere decir que hay una persona atrás o un autor. O una voz diciendo sus propias cosas. Esto, no replicar lo consabido, no repetir, es como buscar la fisura de ese propio lenguaje, tu propia fisura. Proponer un mundo. Y esto que tiene que ver con la escritura otra vez, que ese mundo tiene

que ser seductor, seducir al otro con las metáforas, con la asociación de ideas, con lo no dicho, con lo que a vos te parece que es lo no dicho.

**-¿Por qué te parece que es importante pelear por una voz que sea un “yo”? ¿Por qué, políticamente, te parece necesario?**

-Porque la generalidad es una aplanadora. Si todos empezamos a decir lo mismo, nos volvemos homogéneos. Y en un plano discursivo, por ejemplo en una publicación, si vos lees sobre determinados temas, y en un momento publicamos veinte y decimos lo mismo, no es interesante para el lector. A mí me parece que lo interesante es que emerjan un montón de historias, incluso contradictorias entre sí, que planteen mundos diferentes en relación a un mismo tema, que discutan ese mismo tema, y que el autor discuta su propia discursividad. Que se asocie la vida y el discurso, como que somos un cúmulo de contradicciones y hay que hacerlas explotar.

**-¿Cómo es la relación? ¿Vos te inscribís en un campo de autoficción, de literatura del yo? ¿Cómo es para vos esa multiplicidad? De la voz del cronista -en Ciudad ocre-, del novelista -en Injuria, en Provinciano-. Y cómo considerás tu columna Decirlo todo, también semanal, en la diaria.**

-Bueno, *Decirlo todo* fue como un milagro para mí en ese momento, porque se dieron las condiciones determinadas y tampoco es inocente. *Ciudad ocre* me posicionó en un lugar de discursividad, trajo lectores y tuve la suerte, o capté o percibí, que cierta comunidad de lectores quería escuchar ciertas cosas, y yo soy esa comunidad de lectores. “Yo es otro”, tomando a Rimbaud. Había una necesidad de salir de lo consabido y decir con desparpajo, con valentía, con riesgo, quedar desnudo, con cierta humanidad despojada. ¡Digámonos! Entonces, en *Ciudad ocre*, Montevideo se me coló por todo el cuerpo y en un momento la maté. Dije: -“Hay que matar la cosa en su punto álgido”. Es medio kamikaze de mi parte. Sentí que estaba en el auge y que tenía que matarla. Podría haberla sostenido un año más. Además, era un momento político. Relataba la ciudad, pero mi mirada sobre ella era política permanentemente. Entonces dije: -“Necesito una columna, no para engañar al lector o disfrazar mi ciudad ocre, mi discursividad sobre la ciudad y entonces ir colando cuestiones políticas”. Sentía la necesidad de pararme sobre lo político en algún momento. Necesitaba decir, analizar o pensar lo que estaba aconteciendo en el Uruguay político, cultural y social de hoy. Y decirlo con absoluta franqueza y me paré ahí y funcionó otro año y medio.

**-¿Y ahí, qué tópicos trabajabas? Porque *Ciudad ocre* se entiende como la crónica de Apegé transitando la**

**ciudad, relatando de una manera impactante. Muchos lectores se sintieron identificados y se reconocían en sus barrios, en sus lugares. ¿En *Decirlo todo*, qué transitabas?**

-Tiene que ver también con una necesidad, con una urgencia, que viene de adentro y de un análisis también de lo que está pasando en tu sociedad, que es esto de las aplanadoras. *Injuria*, de alguna forma, más allá que yo trabajé años por el tema de los derechos de la diversidad sexual -aunque no estuviese convencido de que tendría efectos en la composición de cambio cultural-; el tema del matrimonio igualitario, y todo eso, sentí -no sé, ahora lo pienso-, que venía una aplanadora discursiva que estaba ocultando una verdad. Que era la verdad del sufrimiento, del dolor, de las trayectorias, del recorrido de cierta homosexualidad del Uruguay, que estaba siendo oculto y que se estaba institucionalizando absolutamente. Esto lo estoy pensando ahora, una aplanadora de la felicidad, de las conquistas, de los derechos, y que todo pasaba por lo legal. Sentí que se estaba negando un dolor histórico, social y actual, y un dolor mío, también, propio. Y creo que mi dolor es compartido por muchas personas. También la responsabilidad -la escritura, la literatura, tienen cierta responsabilidad si se recuesta a la sociedad en la que vivís y no hacés una literatura más fantástica-, de decir que los gurises, en el interior del país, se siguen matando por ser homosexuales. Se siguen suicidando y está oculto. Hay un dolor no dicho,

y cuando las cosas no son dichas quedan ahí ocultas. Y se pasaba de un dolor no dicho, a una felicidad absolutamente explosiva. Entonces, había como un hueco, para mí, enorme. Y sentía ese impulso de plantear otras cosas, de plantear el dolor. Había que escribir sobre el dolor, entre otras cosas. Lo mismo en otros sentidos discursivos y desde el lado de una supuesta izquierda, militante, académica, de escritura de ciertas verdades. Empezaba una aplanadora de la discursividad progresista, donde también, todo el Uruguay cambió, se volvió progre, tenemos leyes, y bueno, ahora no somos la Suiza, pero podemos ser la Finlandia de América. Entonces, veía que estaba lleno de pobres. Se explica, porque esto no es que emergió y de repente aparecieron pobres de la nada, fue un proceso, que explotó justo en la época en que llega el Frente Amplio al gobierno. También había una apuesta de felicidad que para mí era mentirosa y se estaban ocultando un montón de cosas. Cosas importantes en relación a los proyectos de izquierda, que tienen que ver con la distribución de la riqueza. Me gustaría decir más cosas que se estaban ocultando en el entorno de esa época, que es cuando nace Apegé en la literatura y el periodismo. Y que bueno, finalmente, mucha gente me acusaba de hacerle el juego a la derecha, y a su vez: -“¿Por qué no le das tiempo a la izquierda?”.

**-Hablemos de eso. ¿Qué pensás?**

-Nunca pretendí que con la llegada de la izquierda al gobierno, el Uruguay cambiara. Porque sabemos que el Uruguay, está interrelacionado con el mundo. Y ya sabemos que el capitalismo, ese inasible que es el capitalismo, y el poder económico, mandan mucho más que los gobiernos y las decisiones. Había una gran desilusión en el Uruguay. Una acumulación muy grande, de treinta años, con una dictadura de por medio, y la gente volvió a creer en el proyecto. Creo que se podrían haber hecho mucho más cosas, esa es mi disputa grande. Se podría haber gravado mucho más a los ricos, se podría haber hecho una cosa mucho más colectiva, se podría haber aprovechado el envión social. Se podría haber apostado más a la cultura, se tendría que haber dado el 6% de la educación inmediatamente al otro día. Señales. Dame cuatro señales, -viste, como la película de Nanni Moretti: -¡Decime algo de izquierda por favor! Y fue todo así, tan tímido. Y a su vez -y esto me enerva-, la discursividad del proyecto: -“Soñemos con una sociedad mejor”. Se seguía manteniendo el discurso de la inauguración del Frente Amplio. Por eso alucina la gente en el resto del mundo cuando escucha a Mujica, que expresa una filosofía muy seductora, de la austeridad, de la humanidad, de las relaciones sociales, de apostar por el no consumo. Pero se vendió buena parte de las tierras del país a capitales extranjeros.

**-¿Cómo es tu relación con la ficción?**

-Ahora estoy en proceso de revisar mi relación con la ficción, o la autoficción. Le llamo textos, crear una textualidad. Tengo algo colgado hace tiempo que tiene que ver con la continuación de *Injuria*, son unas páginas echadas hace años, y no sé si -dudo- sigue latiendo. Está ahí, tiene una potencia.

**-¿Es un asunto del que has hablado?**

-Sí, en *Injuria* fue casi todo tirado en unas páginas. Ahora se sitúa mucho más la ficción en un año determinado del personaje, que creo que es mi álgter ego. Y es un año fundamental, que no tiene que ver conmigo, sino con la sociedad en la que viví a los dieciséis o diecisiete años, en los noventa, en un pueblo del interior, con las consecuencias de la salida de la dictadura. También tiene que ver con la sexualidad que ahora le llaman disidente; simplemente con la homosexualidad de un niño en el interior. Y toda la represión de ese pueblo y el descubrimiento del adolescente, de sí mismo en relación a la sexualidad, al arte, a saber que hay una inminencia de irse de ahí, dejar un territorio y soñar con habitar otro, que lo va a liberar, lo va a poner en otro sitio. Pero quiero hablar de las relaciones sociales y políticas en ese pueblo. De la espiritualidad de un adolescente, digamos distinto, o no aceptado o no querido en un pueblo. De un raro, un raro que, insisto, creo que habla de muchos raros y de muchas rarezas, y que no tiene que ver

con ser homosexual o no, sino con no cumplir con los parámetros de un pueblo conservador.

**-Que no pasa solo por una práctica sexual.**

-Con una ontología de la relaciones sociales y de la opresión. Lo que oprimen los pueblos del interior en Uruguay. Ver ahora, veinte años después cómo funciona, no me interesa. O sea, es mi memoria y mi relato. Y ahí también entra la ficción, bueno, no es sociología, es literatura.

**-¿Esa es la relación de tu escritura con la ficción, que no es sociología sino literatura?**

-Que tiene que ser literatura. A mí alguna gente me escribe, en relación a mis notas o a mis dos libritos, y me hablan de la empatía. Lo más alucinante y que me parece que quiebra más, en esto de no adscribirse a una discursividad, es que *Injuria* habla de un personaje homosexual y su sufrimiento, y casi todos los que lo han reseñado son supuestamente heterosexuales -y no voy a ir a indagar en sus intimidades-. Pero en su discursividad pública son heterosexuales y me devuelven que hablo de una universalidad. Cómo lo más propio de uno puede ser universal. Y tanta gente heterosexual cuando me escribe, hace empatía con su propio dolor o con su propio sufrimiento, su recorrido, sus bellezas, sus propias epifanías, y para mí ese es el gran logro de

mi escritura. Me siento muy satisfecho cuando digo “yo” y -siempre digo que lo robo de Idea Vilariño y a Rimbaud, no literalmente-, cuando digo “yo” estoy diciendo “nosotros”. No estoy diciendo yo por ombliguismo o petulancia, o porque quiero que me entiendan a mí, Alvarito. Ahí sí quiero que entiendan a Apegé, el autor, que está tratando de contar su historia o parte de su historia, pero para conectarse con los demás y que los demás se conecten con su propia historia.

**-No quería dejar de preguntarte por *Incorrecta*, la publicación que editaste, que llevaste adelante junto con otras personas, en la diaria, entre 2016 y 2017.**

-Sí, dieciocho números. *Incorrecta* fue otro milagro para mí. Y también tuvo que ver con esto del azar, con una construcción y con buscar aliados. Ahí trabajamos sobre diversidad sexual, negritud, feminismos y migraciones. En principio íbamos a trabajar el tema sexualidades, pero ampliamos el margen. Todo lo que está en el margen. Para mí generamos una discursividad, una serie de números y un tiempo de publicaciones en el que pudimos cuestionar sobre la diversidad sexual, sobre la negritud, sobre las migraciones, por eso *Incorrecta*, desde lo políticamente incorrecto, pero no como un bufido, como un grito, sino como algo reflexivo, pensado. Me rodeé de un grupo de gente alucinante y *la diaria* me dio ese

espacio para hacerlo, junto a ilustradores, con gente de todo el mundo, pensando estos temas. Se generó una publicación que trae cosas nuevas para decir en relación a temas que ya estaban como congelados, donde parece que no había más para decir, pero había y hay mucho más para decir. En relación a la sexualidad, en relación al deseo. Fue una disputa entre lo universal y lo focalizado. También se generó un espacio divino, que era la mitad de la publicación, donde emergían voces nuevas, cada número, desde la literatura que para mí, más allá de las políticas públicas o el academicismo, es un gran motor de reflexión, de remoción intelectual y propuesta política. La literatura y la política van de la mano. Pero era literatura lo que se publicaba.

**-Parece la literatura, en vos, como un hachazo entre la ley y la verdad.**

-Es que no era un capricho. Reconocía y armaba un proyecto editorial. El editor arma el proyecto, piensa cada número, una propuesta discursiva, de sensibilidad, de pensamiento, y tiene que compaginar que este autor hable de tal cosa y aquel hable de tal otra. Pero siempre el eje es el conflicto, del pensamiento, del cuestionamiento, pero también el conflicto con la ley, con lo establecido, con lo que congela, delimita, con el límite, o sea, hasta acá podemos pensar y hasta acá no, porque las circunstancias sociales no lo permiten. No, no me importa. Permitámonos ir más allá de las

circunstancias sociales.

**-Como dice Deleuze, llevar al límite el pensamiento.**

-Sí. Simplemente *Incorrecta*, era un lugar hermoso donde una comunidad podía pensarse y repensarse. Se generó literatura, poniéndose sobre la mesa un montón de cosas.

**-¿La literatura es poder?**

-Esto de que chorrea, se filtra, es poder ¿para quién? Para nosotros, para una comunidad de lectores, que más o menos puede pensarse por dónde circula esa propuesta. Y dadas las circunstancias, donde hay una homogeneidad académica, totalizante, sí filtra a esa comunidad ciertos problemas, los pone en problema, quiero decir, a pensarse nuevamente. En la escritura tiene que haber como una propuesta de pensamiento, la escritura es un devenir, está deviniendo el pensamiento, está deviniendo la sensibilidad.

**-Hablabas de devenir, ¿qué dice el provinciano de tu estadía en Ciudad de México?**

Mi provinciano en Ciudad de México dice, de alguna forma, que puedo estar en varios lugares del mundo, sin dejar de decir que soy un privilegiado, porque pude pagarme un boleto para venir aquí y armarme un

esquemita de supervivencia para quedarme un tiempo. Dice que le está rompiendo mucho sus esquemas, que hasta política y discursivamente es interesante. Como una cosa que traigo del Río de la Plata que es el explicarlo todo. Y hasta el decirlo todo, o sea, no puedo explicarlo todo, no puedo decirlo todo. El mundo es demasiado amplio y puedo conectarme con algunas cosas. Y ese provinciano se está vinculando con un montón de subjetividades, y solo quiere verlas, describirlas, y capaz que no quiere intervenir tanto desde su mirada, que nunca voy a poder dejar de obviar. Pero mi provinciano dice que tengo que escuchar un montón de voces y dejar que emerjan voces y formas de vida. Y en mí no sé lo que está operando, porque estoy en disputa entre el provinciano y el tipo un poco más de mundo, el ideologizado y el que se quiere desideologizar un poco, y ta, estoy como en temblor.

**-¿Ese es tu soliloquio, cómo te sentís ahora?**

-Bien. Creo que dije bastantes cosas.

**-¿Qué le diría este Álvaro acá, al de 17 años?**

-Que ya pasó. Que esa inquietud por el mundo no pasó, pero que ya pasó el dolor más profundo. Que si me miro el cuerpo está lleno de cicatrices, pero ya no supuran, que están ahí recordándome que soy un cuerpo lleno de cicatrices.

