

Entrevista a Ricardo Piglia

* JORGE ARIEL MADRAZO*

“La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar”. La frase, que parafrasea otra del Stephan Dedalus joyceano, fue pronunciada por un historiador aficionado, el profesor Marcelo Maggi; esto es, uno de los personajes-clave de la novela *Respiración artificial* (1980), el primer y muy exitoso opus novelístico del escritor argentino Ricardo Piglia. Un notable suceso de crítica –y de ventas en sus sucesivas ediciones– que mereció otro inusual espaldarazo: una compulsión realizada entre cincuenta escritores la ubicó entre las diez mejores novelas de toda la literatura argentina. Se distinguía, así, la idoneidad con que este autor nacido hace 55 años en Adrogué, una zona residencial en las afueras de Buenos Aires, posibilitó que los ingredientes anecdóticos –“lo que cuenta” la trama– jugaran con la reflexión acerca de esos mismos datos narrativos, a lo que cabe añadir la compleja imbricación entre uno y otro plano. Más aún, todos los referentes sociales-políticos que nutrían aquel relato (en lo básico: el tío del protagonista, Renzi, desaparece y obliga a éste a efectuar una afanosa pesquisa de papeles e hipótesis, marco en el que irrumpe de modo dramático la historia argentina pasada y reciente) permiten adivinar la obsesión de fondo de Piglia: los ojos de este argentino lúcido están equipados con rayos equis, y por ello ve los hechos cotidianos e

* JORGE ARIEL MADRAZO: Poeta y periodista argentino.

inclusive los aparentemente más banales de la sociedad como interactuando en “una trama de relatos, un conjunto de historias y ficciones que circulan entre la gente” (lo señaló en su libro *Crítica y ficción*, 1986): la sociedad, como un discurso narrativo. Y alguna vez llegó a rotular el entramado social como “un relato criminal”: la amenaza, la paranoia –atributos indisputadamente argentinos– adquirieron así carta de ciudadanía en el imaginario ficcional de estas latitudes.

El ancho eco de aquella novela inicial pareció dar razón a lo afirmado por el propio Piglia durante la presentación de su segunda novela, *La ciudad ausente*, en julio de 1992: “Estoy en contra del prejuicio de que la linealidad novelística podría ayudar a un escritor a recuperar su público. No creo que esto sea cierto, ni dependa de la decisión del escritor. Algunos libros de la literatura argentina, considerados difíciles, son los que más venden...” Era la instauración de un proyecto que –se ha hecho notar– retomaba, dándole otra vuelta de tuerca, la ambición literaria de los '60 propicia a las cosmogonías y las grandes síntesis (*Rayuela*, *Cien años de soledad*), aunque ahora con un sesgo libremente abierto al quiebre y el cruce de discursos, sobre un horizonte epocal bien marcado. Como señaló Adriana Rodríguez Pérsico en su introducción a *Cuentos morales* (Espasa Calpe, Colección Austral, 1995): “En su conocido ensayo ‘Ideología y ficción en Borges’ Piglia elabora la hipótesis de que la cuentística de Borges distingue dos sistemas de relatos: los que tienen que ver con la voz, la memoria y el coraje, y los que ponen en el centro la lectura, la biblioteca, el saber. Si cedemos por un momento a la atracción irresistible de las analogías... podemos leer a Piglia desde su interpretación de Borges. Abriríamos así dos líneas narrativas con un común denominador armado en la conjunción de historia y política; el entrelazamiento de ambos términos es el soporte narrativo de cada relato...”.

Es un proyecto que Piglia hilvanó sin descanso, alternándolo con las invitaciones académicas para dictar cursos y desempeñarse como escritor residente en universidades norteamericanas: el primer volumen de cuentos, *La invasión* –Premio Casa de las Américas–, vio la luz en 1967 en La Habana y Buenos Aires; de 1975 es *Nombre falso* (el cuento que le dio título marcó, explica Piglia, su viraje hacia la “no linealidad”); después de *Respiración...*, apareció en 1988 y en Editorial Sudamericana *Prisión perpetua*: dos novelas cortas, una autobiografía intelectual y seis cuentos breves de distintas épocas, y en 1995 *Cuentos morales*, donde figura uno inédito en español:

Encuentro en Saint Nazaire. Antes, en 1986, había publicado *Crítica y ficción*, que se sumó a un rico cuerpo de reflexiones y textos críticos signados por una óptica personalísima; en ellos, el siempre redescubierto y vitriólico Roberto Arlt (1900-1942: *El juguete rabioso*, *Los siete locos*, *Los lanzallamas*, *El amor brujo*, entre sus *Aguafuertes* periodísticas y obras teatrales) se da insólitamente la mano con Jorge Luis Borges, y al lado de Domingo F. Sarmiento se pasea el admirado Macedonio Fernández. Piglia dirigió también las colecciones policiales Serie Negra (de la desaparecida editorial Jorge Alvarez) y Sol Negro (Sudamericana). Y a fines de 1995, *La ciudad ausente* subió a escena en el Teatro Colón de Buenos Aires, convertida en ópera, con libreto suyo y música del compositor Gerardo Gandini. Mientras, trabaja en guiones y adaptaciones para el cine. Seguidamente, lo esencial del diálogo que *ATENEA* sostuvo con Ricardo Piglia.

EL ENCUENTRO CON LA PROPIA VOZ

—Uno de los acontecimientos culturales del año fue la presentación de *La ciudad ausente* como ópera. La novela sugiere un complot para anular a una máquina-mujer, capaz de pergeñar relatos que revelarían algo; y hay un museo donde cada uno puede hallar símbolos de su propia historia; y se incluyen varios minicuentos, casi en estado de esbozo. Y están allí la represión, y la política, y Macedonio Fernández y su Museo de la Novela Eterna. ¿Cómo se hizo ópera esta operación de ir abriendo una serie infinita de “muñecas rusas”?

—Fue muy interesante, allí, la experiencia de adaptación de un libro propio: yo tomé el núcleo original de la novela, que en forma deliberada estaba diluido dentro de una historia que tiende a trabajar con muchas líneas narrativas simultáneas. Básicamente, es la historia de un hombre que no soporta la pérdida de su mujer; ese hombre es Macedonio Fernández, quien hace un pacto fáustico con un inventor: éste crea para él una máquina, asegurándole que allí su mujer permanecerá eternamente viva. En la ópera, el alma de la mujer se preserva fundamentalmente en la voz: ya no es una máquina que cuenta, sino que canta. Y en la adaptación para la ópera, yo puse en primer plano lo que la novela maneja como motor no explícito del texto. En este sentido creo que la ópera, en tanto género, pertenece más a la tradición de la literatura popular; coincido con Gramsci, quien dijo algo



Ricardo Piglia.

ciertos registros que los convierten en “intelectuales”. Y que suelen ser rechazados, creo, por el viejo mito que dice que cuanto menos sabe un escritor, y más inocente es, más próximo se halla a la genialidad. Yo asumo una poética distinta, la de aquellos interesados en incorporar el estado de la cultura en la que viven; que se hacen cargo de los espacios culturales circulantes a su alrededor. Pero eso no impide que, al mismo tiempo, participe de una tradición muy barrial y popular, y muy cercana a una serie de experiencias melodramáticas y hasta teatrales.

—¿No estaría así respondiendo al imaginario de la época, que abarca todos estos espacios?

—Por supuesto. Y le voy a confesar cómo y en qué momento se produce en mí ese corte, que en cierto modo define lo que voy a escribir: esto es, cuándo encuentro mi propia voz. Se produjo con *Nombre falso*: empecé a escribirlo con la idea de narrar la historia de alguien —Kostia, quien en realidad existió y a quien hace referencia Onetti como “una de las personas más inteligentes y sensibles en cuestiones literarias”— que había conocido a Roberto Arlt, y al que lo único que le pasó en la vida, decidí imaginar, habría sido conocer a Arlt. Un tipo que, por ejemplo, en las noches del bar Ramos de la calle Corrientes, se hace pagar copas por los jóvenes, y les cuenta: “Yo lo conocí muy bien a Arlt, voy a decirles cómo era”, etcétera. Pero mi historia empezó a transformarse: este personaje dice de pronto que, además, tiene un cuaderno con relatos inéditos de Arlt, y empieza a usar eso como carnada para conseguir plata. Y ahí hice algo que luego haría también en *Respiración artificial*: no censuraba en absoluto lo que iba saliendo. No me manejé con el criterio sumamente restrictivo con que me manejaba antes, y proveniente de mi gran admiración por los autores norteamericanos que me habían formado muchísimo: que los personajes no fueran a tener ideas, porque en tal caso la cosa no funcionaba. Que se manejaran con un registro muy controlado.

(Se le pregunta a Piglia por un hecho que llama la atención del lector: en *Nombre falso*, paralelamente al hilo principal del relato centrado en un “informe” del narrador, quien está en la búsqueda de un cuento nunca publicado de Roberto Arlt, se introducen referencias minuciosas a otros textos de Arlt presuntamente contenidos en un “cuaderno San Martín”:

entre éstos, las notas para una novela sobre un Borgia menor, Rinaldi, que trama un crimen ingenuo y perfecto; hay largas descripciones de Rinaldi, y en medio de ello anotaciones sobre el anarquismo y la “justificación moral” del crimen más discusiones en torno a las teorías de la sociedad, e inclusive detallados comentarios sobre el famoso anarquista Scarfó, así como apuntes sobre una “Aguafuerte” de Arlt tampoco dada a luz. Y, en fin, las peripecias y diálogos del narrador con Kostia para obtener este supuesto relato inédito arltiano: *Luba*. Relato que, en lo que constituye un no revelado enigma para el lector, Kostia decide publicar, de pronto, con su propio nombre).

—¿A partir de qué hecho usted decidió no limitarse a lo que podría haber sido el nudo básico: Kostia, y el cuento inédito de Arlt?

—Yo no puedo olvidar la escena en que empecé a escribir ese relato, cuando decidí dejar que todo eso saliera afuera; la sensación que tuve de que estaba, por fin, escribiendo lo que quería escribir y no lo que dictaba esa restricción que —no se sabe por qué, ni de dónde— venía diciéndome: no, las cosas no pueden ser así. Ocorre que ciertas poéticas son muy restrictivas. Y creo que de esa manera encontré la literatura argentina: a Macedonio, a Marechal, a Cortázar, que hicieron eso mismo desde mucho tiempo antes.

Esto tiene que ver, para mí, con lo que llamaría la potencia narrativa de ciertas situaciones asimilables al mundo de las ideas, algo que está muy desvalorizado desde lo que puede entenderse por pasión, como si hubiera el mundo del corazón por aquí y el de la cabeza por allí. Pero la gente también se mata por ideas, y hay ideas enormemente atractivas. Yo pongo siempre como ejemplo el relato del fútbol, que es gran relato popular: está el que relata y el que interpreta, hay una acción y una fascinación...

—Y una retórica fantástica, ¿verdad?

—En este aspecto, es maravilloso lo que hace notar Borges acerca de la famosa payada del *Martín Fierro*. Cuando los dos gauchos, Fierro y el Moreno, se ponen a cantar, lo hacen sobre el Universo, el Tiempo, una serie de asuntos metafísicos; no dicen: “mi ranchito está lleno de agujeros, ya no se puede vivir en él”.

ENIGMAS, PULSIONES

–En Respiración artificial *había unos papeles que planteaban un enigma, en La ciudad ausente hay una búsqueda de algo amenazador, en Nombre falso hay también una investigación...* ¿Usted no tendrá un detective escondido?

–Su pregunta apunta a algo que creo que está en el centro de todo lo que he hecho, porque es así como me salen las historias. Se me ordenan como una investigación. Yo siempre digo, un poco en broma, que hay dos maneras de narrar una historia: o se cuenta un viaje, o se cuenta una investigación. Uno podría imaginar que en el origen, en la tribu primitiva había alguien que se fue del otro lado de la frontera y volvió, y contó lo que hacían los de al lado. O bien, el adivino: con estas cosas que tengo acá, voy a investigar qué es lo que sucede en una realidad que no veo.

–*El supuesto inédito arltiano que da pie a la investigación en Nombre falso, ¿no es la recreación de un cuento ruso?*

–Claro. Y allí hay un punto clave: por qué Kostia, que era el amigo de Arlt, publica el relato con su nombre. Yo publiqué ese libro en el 75, y como vi que nadie descubría este enigma, en una conferencia dada en 1982 revelé cómo era el problema (porque, para mí, si no se descubría esto, el relato no funcionaba). Lo que en realidad se cuenta allí es la historia de un hipotético plagio: Arlt, muy necesitado de dinero y muy apretado con su invento de las medias de cobre, toma un cuento de Andreiev, lo reescribe y se lo entrega a Kostia para su publicación. Pero Kostia no lo hace; quizás le haya dicho a Arlt: “¿Pero che, qué estás haciendo?”. El que investiga el asunto está por descubrir esto, y entonces Kostia para salvar a Arlt publica ese relato con su nombre. ¿Por qué conté yo esta historia? Porque me parece que hay que hacer una defensa del plagio, reivindicar la experiencia de la relación entre los textos anteriores y el que uno escribe; ya los poetas han “reivindicado”, desde otro ángulo, a ciertos asesinos, como Landrú; pero en este caso se trata de otra clase de delito, contra la propiedad. No olvidemos que Brecht hizo, una vez, la defensa del plagio...

–Pero ese cuento es, también, un desafío para el lector.

–Ese cuento consiguió cosas extraordinarias. Inclusive fue fichado como un texto de Arlt en la Universidad de Yale; a su vez, la hija de Roberto Arlt, la también escritora Mirta Arlt, me llamó para preguntarme si podría publicarlo en las *Obras completas* de su padre; y un académico inglés hizo un trabajo analizándolo en el corpus de la obra de Arlt. Entonces: es el triunfo de la ficción. Porque yo, a diferencia de lo habitual, he escrito una historia inventada sobre un personaje real: ése es el punto. Hablar de las conexiones entre los rusos y Arlt no sería nada nuevo, pero sí lo es reescribir un texto de Andreiev desde la óptica de Arlt: no habría tenido sentido, en cambio, que yo hubiera hecho un pastiche de Arlt. Con ese relato me pasó otra cosa maravillosa: me escribió Onetti preguntándome si últimamente me había visto con Kostia, que cómo estaba y que le mandara saludos. Realmente, yo a Kostia nunca lo conocí...

–En su primer cuento publicado –“La honda”, incluido en el libro La invasión– hay una delación menor, una traición a la confianza. También hay una traición, al amigo, en “Tarde de amor” y en “Mi amigo”; y de algún modo hay fracaso y traición (a la juventud) en “Tierna es la noche”. En “La caja de vidrio”, del libro Nombre falso, está ese personaje tan pegado a otro, que se siente fiscalizado por ese otro, y que en un momento en que debe obrar para salvarle la vida a un chico, no obra. ¿Su narrativa estaría marcada por los problemas éticos?

–Eso es algo que uno descubre escribiendo, en ningún sentido puede considerarse como algo premeditado. Hay un elemento pulsional en lo que se escribe, cosas que uno no sabe o las sabe de una manera desplazada. Para mí, los cuentos funcionan en gran medida a partir de imágenes; por ejemplo, para “La caja de vidrio” yo tuve por años la imagen de un tipo que está en un molino de campo (primero había pensado en un molino, y no en una torre), y otro más abajo veía cómo iba a pisar en falso, pero deja que se caiga; digamos, la tentación del Mal: tengo la vida del otro en mis manos.

–Para volver a La ciudad ausente: ¿No hay en ella también una relación con cierta tradición literaria argentina, como la novela El examen de Cortázar,

con esa ciudad que se va desintegrando, o Megafón de Leopoldo Marechal y su combate centrado en el rescate de una mujer que es además un símbolo?

—Sí, hay un parentesco. Con este libro, primero tuve la idea de la máquina de narrar; ésa fue la primera imagen: la mujer-máquina, la mujer-pájaro. Era muy difícil contar esa historia, hacerla vivir. Yo escribí la primera versión en el '82, en el '84 la leyó el crítico Enrique Pezzoni y me dijo que había decidido publicarla en Sudamericana; en el '85 apareció en el diario *Clarín* el primer capítulo, pero yo retiré el libro porque me pareció que le faltaba. Entonces me fui a los Estados Unidos, donde me quedé cinco años; recién a mi vuelta, en 1990, retomé ese material y lo reescribí.

Debe entenderse que es muy difícil escribir una novela en registro fantástico, era imposible situar esa máquina en una ciudad realista —por ejemplo, la novela empieza en el bar “Los 36 billares”, de Avenida de Mayo—; así, la historia me fue obligando a construir una ciudad que tiene todos los rastros de Buenos Aires pero que es sólo una ciudad posible, futura. Creo que allí me ayudó la ciencia-ficción, que a mí me interesa mucho, como Philip Dick. Por otro lado está la conexión con Macedonio Fernández, en la idea del Museo y de la Novela Eterna; y, es claro, hay una relación con el modelo macedoniano de que la realidad no puede ser contada con los registros de la literatura realista.

—En el fondo, La ciudad... es una historia de amor.

—Aquí, el enamorado es un egoísta que no se da cuenta de que va a morir, y la mujer va a quedar eternamente prisionera. Para poder escribir el libro, yo trabajé con la idea paralela de que podía tratarse de una psicótica internada en una clínica y que cree que es una máquina de contar; y después está la otra historia, la realidad en la cual esa máquina se inserta y que es también una realidad producida por ella. Y aquí le voy a decir algo: yo pienso que el narrador-investigador, Junior, es también un personaje de la máquina; me parece que ella construyó ese personaje que viene a salvarla. Pero estas son cosas para uno mismo, son cosas que uno tiene para sí cuando escribe.

“SOMOS TODOS DEUDORES DE LA POESIA CHILENA”

—¿Algo similar al mecanismo íntimo de la poesía?

—En la poesía eso es todavía mucho más fuerte: los poetas son, para nosotros, un ejemplo mucho más alto de lo que quiere decir cifrar; cualquier novela que uno lea parece fácil al lado de uno de esos poemas. El hecho es que en las novelas hay ciertas claves que uno utiliza para escribir, son como los andamios de una obra.

—Es muy interesante que usted deje de lado la idea del narrador omnipotente; que, por el contrario, esté proponiendo al lector completar esos textos. Que el escritor mismo se convierta en ese “l’autre” de Rimbaud...

—Cuando uno escribe trata de “correrse” un poco, colocarse en otro lugar; probar otra voz. Yo sé que estoy escribiendo, cuando siento que he podido entrar en un tono que no es “privado” o personal: es el mío pero no lo es en el sentido de que está como “afuera” de mí (y espero que esto no suene místico). A veces se tarda meses hasta encontrarlo. Creo que ahí está todo: cuando uno puede pasar a ese lugar y empieza a sentir ese ritmo; creo que ésa es la inspiración, y eso es la literatura.

—Pese a que usted está muy ligado a varias experiencias cinematográficas —sobre las cuales le pido nos cuente algo—, no se siente en sus relatos una “intrusión” del montaje del cine, con todo lo que pueda haber en ellos de fragmentarismo, entrecruzamientos y tramas paralelas...

—Yo admiro muchísimo a algunos cineastas como narradores —por ejemplo, Godard, y algunos otros—, pero esa pasión por las historias interrumpidas la tomo de la vida: creo que estamos cruzados de historias, y que un día en la vida de cualquiera de nosotros es un tejido de historias que se interrumpen; me parece que ésa es la trama dentro de la cual vivimos. Capaz que tenga una percepción exasperada de este hecho, estoy demasiado pegado a eso y de pronto siento que no hay otra cosa: que todas son narraciones que circulan. Eso tampoco lo inventé yo. Sería una forma de relato que no se desarrolla linealmente, sino un relato que tiene mucho que ver con quien habla, con la fragmentación y los anticlímax. Eso, creo, es lo

que hizo Faulkner: bebió de la experiencia de los narradores de su familia y de su pueblo. Esa es la tradición en que me inscribo. Lo otro, la idea de que la narración lineal es la que mejor obedece a la lógica de la vida (que es la idea de Adolfo Bioy Casares), se desautoriza ante el hecho de que la misma tradición de los grandes narradores orales, esos que uno encuentra en un pueblo, en los barrios, junto a un fogón donde alguien cuenta algo, funciona más bien con este sistema de la digresión: la voz que narra, el tono de lo que narra, es ahí lo más importante. Eso es Joyce. La idea de que el relato lineal se parece más a la experiencia real, es un gran sofisma. Todo esto, vale decirlo, no implica juicios de valor: con los relatos lineales se pueden escribir páginas extraordinarias, y a la inversa con los no lineales.

—¿Qué ocurrió con el guión de “Prisión perpetua” para cine?

—Escribí un guión original con Héctor Babenco, en el que tomé como punto de partida un personaje de “Prisión perpetua”: un norteamericano que se queda en un pueblo del sur de la provincia de Buenos Aires, por una historia de amor. Es una historia que me gusta mucho. Esta película va a filmarse en inglés, con un elenco importante; se está terminando de armar la producción, y empezaría a filmarse en enero, en Portugal, con la dirección de Babenco.

—¿Hay también algún guión suyo sobre una novela de Juan Carlos Onetti?

—Primero se dio lo de Babenco: cuando terminé *La ciudad ausente*, él estaba en Los Angeles concluyendo el montaje de “Jugando en los campos del Señor”, me llamó y me dijo que quería hablar conmigo por lo de “Prisión perpetua”. Allí me dejé ganar por la tentación del cine. Inmediatamente después me llegó la propuesta de hacer una adaptación de *El astillero*, de Onetti, libro que yo admiro mucho. Acepté hacerla; además, en el contrato el propio Onetti había estipulado que la película se hacía si él aprobaba el guión. Lo bueno, ahí, es que en realidad yo estaba escribiendo un guión para Onetti. Hice una adaptación que a él le gustó mucho, y esa película está ahora esperando un crédito del Instituto Nacional de Cinematografía. La dirigirá el director argentino David Lipszick. Luego de eso, escribí un guión original para la primera película, “La sonámbula”, del joven director

Fernando Spiner: es también una historia policial, en clave de ciencia-ficción. Todo esto es una experiencia muy interesante.

—Por último: ¿cómo ve la evolución de la literatura chilena; por ejemplo, la más reciente novela de José Donoso?

—Me parece un libro muy notable: yo siempre he leído a Donoso con el mayor interés, y esta novela me atrae en particular por el tipo de problemas que expone, inclusive su costado sarcástico. Ahora bien: todos nosotros creemos que la literatura chilena, primero que nada, es la poesía chilena, que ha llevado la lengua a un punto del que todos nos sentimos deudores: es Huidobro, es Parra, es Neruda, es Gonzalo Rojas, es Teillier, Zurita mismo; son poetas a los que he leído siempre y admiro muchísimo, y creo que son los grandes promotores de la relación con el lenguaje que seguimos cuantos estamos escribiendo en América Latina. De toda esa gran tradición de poetas, el que para mí está por encima de todos es Nicanor Parra: me parece un poeta extraordinario, uno de los grandes acontecimientos de la poesía. Mi relación más directa con la literatura de Chile es esa lectura continua de su poesía.



Un cuento de R. Piglia

LA HONDA*

No me dejó engañar por los chicos. Sé que mienten, que siempre están poniendo cara de inocentes y por atrás se ríen de todo el mundo.

Ese día no imaginaron que mi patrón y yo habíamos decidido trabajar, a pesar del domingo.

Por eso cruzamos el camino de tierra hacia el depósito del fondo.

Me acuerdo que por la calle andaba un coche de propaganda con los altoparlantes en el techo; y que yo escuché la música hasta que doblamos y el paredón apagó el ruido, de golpe.

Entonces el viento nos arrimó las voces y las risas.

Cuando los descubrimos se acurrucaron, tratando de disimularse entre los fierros, pero ya era tarde.

Ninguno de los cuatro pasaba de los doce años.

Se metían a robar pedazos de plomo para tirarlos con la honda.

Dijeron que estaban allí porque Nacho les aseguró que era amigo del patrón y que el patrón le daba permiso para juntar el plomo entre los desechos.

Mi patrón les quitó las hondas que les colgaban del cuello y las tiró al foso de cemento en el que antes, cuando el taller estaba allí y no sobre la avenida, engrasaban los coches desde abajo.

Los pibes empezaron a barrer, como les ordenó el patrón en escarmiento.

Mientras barrían les preguntó si sabían leer. Los cuatro sabían y los cuatro habían leído el cartel:

PROHIBIDA LA ENTRADA

* Este es el primer cuento publicado de Piglia, incluido luego en *La invasión* (1967).

Pero se metieron por culpa de Nacho que les dijo, repitieron, que era amigo del patrón.

Nacho, flaco y morocho, barría en silencio.

Teníamos que desarmar unas puertas de chapa para poder arreglar el techo del galpón de lavado. El más alto de los chicos me ayudaba por orden del patrón. Trabajaba concentrado y me trataba de “señor”.

Ablandamos los clavos y los arrancamos con la barreta “cocodrilo”. Después sacamos las chapas y las amontonamos en un costado. Cortamos los tirantes, dos largos y dos cortos, y empezamos a preparar el soporte.

Trabajamos la madera al borde del foso para poder serruchar hacia abajo sin peligro de tocar el suelo y mellar el serrucho. El pibe sostenía fuerte el tirante y me miraba de reojo.

Al rato pareció animarse y me dijo, muy serio:

–¿Señor, me deja agarrar la honda?

–Yo no tengo nada que ver. Si fuera por mí estaríamos durmiendo la siesta. Pregúntale al patrón, si él te la da –le contesté.

Siguió ayudando, serio y concentrado. Daba risa con su cara de preocupación. Parecía el jefe de la barra y de vez en cuando miraba a los otros, como para tranquilizarlos.

Seguimos trabajando bajo el sol. Armamos el soporte y nos pusimos a clavar las chapas. Cada tanto levantaba la cabeza y me miraba sin hablar, serio, con la frente brillante de sudor. Me molestaba ese modo que tenía de mirarme, como si yo tuviera la culpa y él me exigiera la honda trenzada, de horqueta de palo, que veíamos abajo, en el antiguo foso de engrase.

Por fin le dije:

–Cuando tire el martillo bajás a buscarlo y agarrás la honda.

Sonrió y siguió sosteniendo el tirante sobre el que yo martillaba cansado.

El martillo golpeó contra el piso con un ruido sordo.

–Che, pibe, bajá a buscar el martillo –le grité.

Bajó corriendo la escalera manchada por el sol. Desde arriba parecía muy fuerte. Se le veían los hombros y la cabeza despeinada.

Me pareció que el patrón había dejado de trabajar.

El chico se agachó buscando la honda.

Esperé que se la guardara, apurado, entre la camisa y el pecho; entonces me di vuelta y le grité al patrón:

–Patrón, el chico se escondió la honda en la camisa.