Furias y fechorías: dar al sexo lo que es del sexo

Alejandro Bovino Maciel, Chiquita Barreto, Amanda Pedrozo y Eugenia Cabral. *Manual de fechorías sexuales* (2026). Asunción: Servilibro.

***por* Susana SANTOS**

> Pienso en tu sexo, surco más prolífico
> y armonioso que el vientre de la sombra,
> aunque la muerte concibe y pare
> de Dios mismo.
> Oh Conciencia,
> pienso, sí, en el bruto libre
> que goza donde quiere, donde puede
>
> César Vallejo, Poema XIII, *Trilce* (1922)

Manual de fechorías sexuales, antología publicada este año por el sello paraguayo Servilibro, reúne once narraciones de cuatro firmas. La abre Alejandro Bovino Maciel, narrador, novelista, ensayista, autor teatral y médico psiquiatra, oriundo de la provincia argentina de Corrientes, con un prefacio y cuatro cuentos. Siguen Chiquita Barreto, escritora y antropóloga social de Caaguzú (Paraguay), con un cuento; Amanda Pedrozo, periodista y poeta nacida en Asunción, con tres; y Eugenia Cabral, poeta, narradora, ensayista y dramaturga cordobesa, con los tres que cierran el volumen. Cabral, como Bovino Maciel, reside en Buenos Aires.

Cada cuento construye un mundo y una manera de compartirlo; el libro, a su vez, configura una unidad. De ahí la pregunta ¿a quién se dirige cada narrador? ¿A quién cuenta el de Bovino Maciel las peripecias de “Caperucito rojo”, las tramoyas de Ñañeca en “Competencia desleal – cambio de rubro”, la experiencia de Julia Juliana Julia en “El osezno del Carnaval” o la desventura venturosa de “El señor Onofre en el cabaret”? ¿A quién ofrece Chiquita Barreto “La desaparición de Pepita”? ¿En quién piensa Amanda Pedrozo cuando narra el gualicho frustrado de la tía Toti en “Patulá”, el recorrido de la madama en “Nina” o el descubrimiento corporal de una niña de tres años en “El

chupete”? ¿A quién confía la narradora de Eugenia Cabral las estrategias de “Los susurros de Susana”, la intimidad pavorosa de Celia en “Temblor” o la soledad y las ambiciones de las dos jóvenes que hacen la calle en “Al tejo”?

La respuesta es la misma para los once cuentos: no a todos, sino a cada uno de nosotros, interlocutores selectos. El título del libro fija esa jerarquía como contexto interpretativo tácito, en el que cada lector se asigna, casi sin advertirlo, un papel prefijado.

Las tres palabras del título —*manual*, *fechorías*, *sexuales*— activan en el lector un esquema primario. Ese esquema no se apoya en argumentos, sino en una constatación empírica: todos creemos reconocer el sentido de esas palabras y distinguimos sin vacilar lo que nos pertenece de lo que no. Ni siquiera el conocimiento de modelos diferentes lo desdibuja ni impide adoptarlo: siempre podemos volver a *Manual de fechorías sexuales* como a un derecho literario, el de leer desde nuestras convenciones previas, cuyo fundamento es extraliterario y está en las estructuras mismas de la vida.

El título evoca además una genealogía de lecturas libertinas: el marqués de Sade, Laclos, Diderot, Georges Bataille, autores más libertinos que eróticos, al igual que los moralistas.[1] Esa tradición es una llamarada contra el acorralamiento del placer por la religión cuando falta el coraje de los impulsos, y explora territorios primordiales desde el punto de vista propio.

“Prefacio sobre lo soez”

El prefacio, breve y conciso, parte de la noción escolástica de pecado y, en particular, del pecado de la lujuria, que Bovino Maciel define como el deseo desenfrenado de saciar el deseo sexual. De inmediato lo separa del erotismo y de la pornografía. Según su “personal convicción”, la pornografía “pocas veces crea, muchas veces repite y siempre describe”, mientras que el erotismo “crea, antes que nada, imagina y transcribe” y hace de la sexualidad un elemento más de una historia o argumento. Ilustra la diferencia con un caso clínico: un niño de seis años que, por descuido de sus padres, vio durante diez o quince minutos una película pornográfica y la apagó porque “el programa le aburría” (p. 1).

[1] Cardoza y Aragón, Luis (1986). *El río. Novelas de caballerías*. México: FCE. p.86

El criterio es, por tanto, estético y no moral. El libro puede disgustar, inflamar prejuicios o indignar a un catequista; lo imperdonable sería aburrir:

> Les aseguro [...] que este libro no los aburrirá. Puede disgustarles, por qué no, puede inflamar prejuicios morales, por qué no, puede indignar a un catequista.
>
> Puede hacer cien cosas, pero aburrirlos, jamás.
>
> Y ese es el mayor y único pecado imperdonable para un escritor: aburrir (p. 2).

Bovino Maciel adopta así el vocabulario religioso con ironía, incluso con blasfemia, y traslada la noción de pecado del plano moral al estético. Quien profesa esta religión profana no teme la reprobación moral; teme el aburrimiento del lector.

Cuentos de Alejandro Bovino Maciel

"Caperucito rojo"

> La abuelita vivía en el bosque, como a un kilómetro de su casa. Y no más había entrado Caperucita Roja en el bosque, siempre dentro del sendero, cuando se encontró con un lobo. Caperucita Roja no sabía que esa criatura pudiera hacer algún daño, y no tuvo ningún temor hacia él. 'Buenos días, Caperucita Roja', dijo el lobo.
> 'Pero abuelita, qué brazos tan grandes que tienes-. -Para abrazarte mejor. Y qué boca tan grande que tienes.
> –Para comerte mejor'. Y no había terminado de decir lo anterior, cuando de un salto salió de la cama y se tragó también a Caperucita Roja.
>
> Charles Perrault, *Le Petit Chaperon rouge* en *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités. Contes de ma mère l'Oye (Cuentos de antaño,* 1697)

El título evoca el cuento de hadas que recogió Charles Perrault y que reelaboraron después los hermanos Grimm, pero introduce una alteración deliberada: la heroína se convierte en héroe, Casildo de la Cruz Asensio Asensio, hijo de primos hermanos (p. 4). Como la niña, Casildo lleva una capa roja con capucha que le dio su madre:

> Era nueva, de color rojo con capucha, seguramente conseguida de contrabando por doña Ifigenia para reemplazar la negra y maltrecha que se había desgarrado a fuerza de esos chubascos furiosos que azotan sin aviso en la jungla húmeda (p. 4).

Doña Ifigenia lo comisiona, como la madre de Caperucita, para llevar vituallas y remedios a la abuela. Como Caperucita, Casildo debe atravesar un territorio peligroso, y la empresa no es un mero trámite:

> La empresa no podía ser un mero trámite tratándose de partir de la casa familiar en los arrabales de Cúcuta, vadeando el río Pamplonita para subir al cerro. En lo alto de esa ladera tenía su casita la señora Irascelma (p. 4).

El narrador sigue el recorrido de Casildo y de su burro Juancito con referencias espaciales muy detalladas, como si prestara su cuerpo —su percepción y sus movimientos— a un segundo yo imaginario en tercera persona. Bovino Maciel sabe que, para dar cuenta de ese espacio y de quienes lo habitan, debe nombrarlo con localismos colombianos: *gomelo*, *berraco*, *tombos*, *pelado*, *parcero*.[2] El tono es vivaz, observador e irónico, nunca insidioso ni mezquino.

Casildo tiene dos encuentros decisivos. El primero, que ocupa la mayor parte del cuento, es con la columna "Rosa Luxemburgo" del Frente de Liberación, que el relato presenta como parte de las FARC. Casildo es víctima de abuso sexual por parte de toda la tropa:

> Cuando terminó, el comandante dio un jadeo, se volvió hacia el pelotón y les dijo:
>
> —¿Alguien más?
>
> Todo el batallón ya estaba formado en fila meneándose las pichas (p. 7).

El número de agresores trae a cuento a Macedonio Fernández, quien llamó realismo al género fantástico "pues es copia de lo interior, de las *imaginaciones*, que copiar la

---

[2] El término *gomelo* tiene su origen en la palabra *gómez*, utilizada en las décadas de 1950 y 1960 para referirse a los jóvenes de clase alta de Bogotá. Con el tiempo, esta palabra fue evolucionando hasta convertirse en *gomelo*. Los *gomelos* son reconocidos por su forma de vestir, sus gustos y su forma de vida. Suelen usar ropa de marca, conducir carros de lujo y frecuentar lugares exclusivos; se les atribuye un comportamiento arrogante y prepotente. La entrada *berraco* del Diccionario de colombianismos del *Instituto Caro y Cuervo*, define el término como "persona que por su talento o destreza sobresale en alguna actividad u oficio, o que se destaca por su fuerza física, audacia o valentía**".** En cuanto a *tombos*, vale por policías, *pelado* por muchacho, *parce* por compañero, amigo.

percepción exterior o la imagen interior es lo mismo".[3] En otros términos, no es fácil distinguir la realidad de la fantasía:

> Casildo perdió la cuenta, pero en medio de la fregada (aún faltaban unos diecisiete que estaban en fila todos jalándose suavemente el calembo) se escucharon ruidos atronadores desde el cielo. Los árboles se abrieron como si fuesen abanicos (p. 8).

La aparición de un helicóptero, a modo de *deus ex machina*, trae fuerzas oficiales que ahuyentan a los guerrilleros. Casildo prosigue su camino hacia la casa de la abuela, en la Cuesta de los Penares.

El segundo encuentro es consigo mismo y constituye una revelación: sin equívoco posible, Casildo ha encontrado una verdad, la suya:

> ¿Somos? ¿Dijo somos? El Casildo de afuera y el de adentro por primera vez parecían compartir el mismo sentimiento vago. Casildo, el de afuera, el que vivió todas las peripecias del tragado con la columna paramilitar sintió por primera vez en el pecho un aire como bendecido, un levísimo viento que aliviaba las preocupaciones y los desvelos que había padecido a lo largo y ancho de su corta vida (p. 9).

Los dos encuentros no pesan lo mismo. Para el protagonista forman una secuencia narrativa; para el ambiente son hechos contingentes que se suceden, dispuestos para el protagonista y sus antagonistas, los guerrilleros. Si se invierte esa jerarquía, la verdadera revelación es la de Casildo y no el accionar falaz y destructivo de la columna. La violencia es un fenómeno de superficie, un desengaño que propicia la aparición de una verdad.

De ello se deduce que el cuento concibe la narración como una revelación gradual de la verdad. Casildo no investiga: se entrega a la acción y a la pasión y reflexiona sobre la marcha, hasta encontrar su horma, su destino, un acomodo —un *sistemarsi*, como dicen los italianos— visto con oportuna truculencia.[4]

---

[3] Fernández Moreno, César (1973). *¿Poetizar o politizar?* Buenos Aires: Losada. p.96
[4] Sánchez Ferlosio, Rafael (1981). *Las semanas del jardín*. Madrid: Alianza Editorial. p.30

“Competencia desleal – cambio de rubro”

¿Cómo está tu novia?
- Ya no es mi novia.
- Me alegro. No sé si sabías que se la tiraba la mitad del grupo.
- Ahora es mi mujer

(de la película C*uatro bodas y un funeral,* 1994*)*

La historia transcurre en los linderos de una ciudad cuyo nombre el narrador ha olvidado. “Allá a fines de los años 90, el gobierno decidió la apertura de las importaciones y una avalancha de ropa china muy barata colmó los anaqueles de ventas” (p. 11). Esa decisión arruina el taller de costura de Ñañeca y de sus tres hijas —Dulcina (veinte años), Ana Julia (diecinueve) y María Clara (diecisiete)— y con él sus proyectos personales. “¡Chinos de mierda!” es la maldición, en sueños y en vigilia, de la madre arruinada, que encontrará inspiración en una conversación con su vecina Titina:

> —Hay que acomodarse a los tiempos, comadre —prosiguió Titina mordiendo un bizcocho—. Eso decía don Cipriano.
>
> —¿Y qué va a saber ese viejo bruto? —inquirió Ñañeca.
>
> —Nada de bruto, Cipriano, así como lo ve, se crio con unos franceses que vinieron a establecer una colonia, *ndayé*. Hace mucho de eso. Parece que un monsiur Furior o Furier, algo así, pensaba que acá, en medio de estas selvas, podían prender ideas que allá en la Francia se habían secado antes de nacer (p. 14).

El “monsiur Furior o Furier” es probablemente Fourier; una nota del propio cuento recuerda que la colonia falansteriana existió en Paraguay. Titina prosigue:

> El cuerpo siempre desea, quiere vivir la pasión de otro cuerpo, quiere sentir esa chispa de encanto que es el sexo. El francés les decía que toda esa chapucería religiosa que prohibía la vida genital era otra forma que tenía el gobierno para manejarnos a voluntad como si fuéramos corderos. Por eso los curas viejos solamente saben prohibir (p. 14).

La escena, muy bien construida y llena de vivacidad, es el momento crucial del cuento. Con astuta cortesía, Titina expone sus saberes y Ñañeca, persuadida, decide cambiar de rubro: “Una semana más tarde la *winery* ‘Corazones Rotos’ abría sus puertas desde las

veintidós horas" (p. 17). Todo marcha bien hasta que el juez de paz, ebrio, sufre una apoplejía en plena pista. El local pierde prestigio y clientela, y Ñañeca vuelve a pensar en cambiar de rubro. Entonces una visita inesperada, la del señor Chon y sus tres hijos, también llamados Chon, da un giro al cuento: tres bodas y un funeral anunciado.

El narrador no se distingue de sus personajes en el tono: relata con palabras corrientes la llegada del señor Chon y de sus hijos, que aparecen ya juzgados y sentenciados en sus fisonomías, como si la condena precediera a la narración y a los hechos que la originan. ¿Indica la llegada de los chinos una conversión para Ñañeca? ¿Hay un Pablo camino a Damasco o un simple reacomodo? ¿Abandonó Ñañeca su furiosa mirada lombrosiana?

"El osezno del Carnaval"

Musa, la máscara apresta,
ensaya un aire jovial
y goza y ríe en la fiesta
del Carnaval.
Ríe en la danza que gira,
muestra la pierna rosada,
y suene, como una lira,
tu carcajada.

Rubén Darío,
"Canción de Carnaval"
Prosas Profanas
(1896)

Un narrador dispuesto a contar una experiencia singular, y no a poner un ejemplo de lo que suele ocurrir, define a todos los personajes y elementos de la trama en relación con su conciencia, de modo que el lector sigue los hechos desde ella. Así, en "El osezno del Carnaval" el narrador sabe lo que ocurre; Julia Juliana Julia, no. Ella, de dieciséis años, "venía del interior, de un paraje cercano a Mburucuyá que no era más que diez o doce casuchas y ranchos a la vera de una ruta. Baja de estatura, ancha de costado, regordete el marco de la cara pecosa y con el pelo rojizo como una irlandesa" (p. 23). Tampoco lo saben la señora Graciela, la filóloga que la emplea para cuidar a su hija de dos años y hacer las tareas domésticas, ni Vanina, organizadora de la comparsa Los Osos, que ignora quién agredió sexualmente a Julia Juliana Julia durante el corso.

El relato, sin embargo, no es inconexo: su coherencia viene del contexto de baile, música y disfraces que lo domina. El desenlace cumple y frustra a la vez las expectativas del lector, porque ni nosotros, ni Julia Juliana Julia, ni la filóloga, ni Vanina sabremos quién se ocultaba bajo la cabeza de oso. ¿Lo sabe el narrador y lo oculta arteramente?

"El señor Onofre en el cabaret"

¿Por qué encerrarte en la habitación?
Ven y decídete
La vida es un cabaret sin más
Vamos al cabaret.
Basta de radio escoba y sillón
Dadles un puntapié
La vida es un cabaret sin más

Fred Ebb, canción compuesta
para el musical *Cabaret* (1966)

El narrador se involucra desde la primera frase: "Digamos todo" anuncia una composición de lugar y, sin demora, informa de los antecedentes del protagonista:

> Digamos todo: el señor Onofre alguna vez —de joven— frecuentó un putero, tuvo sus salacidades juveniles, se solazó en camas ajenas donde supo refocilarse hasta el amanecer; pero, después del matrimonio a los veintiséis años, se convirtió en padre y marido ejemplar (p. 29).

A poco de avanzar el relato, la simpatía por Onofre excede la composición de lugar en sentido meramente espacial. Cuando Ivonne, un travesti, lo persigue por el cabaret creyéndolo un stripper, el narrador describe el acoso:

> No fue fácil la travesía por el atiborrado salón, que los borrachos obstaculizaban más. El señor Onofre apresuró los pasos hasta llegar a la puerta donde empezaban las escaleras que lo conducían a la gran sala de máquinas del subsuelo. El travesti bajó las escaleras detrás de él. Los tacos delataban todos sus movimientos y el oído del señor Onofre se aguzó para detectar el acecho.
>
> —Papi, quiero que me muestres tu torso solamente; quedé loca de amor al verte, ¿por qué no hiciste tu número? ¡Qué lomo adorable, qué ojos! Me pusiste loca de amor, me llamo Ivonne —venía rezando al bajar las escaleras (p. 32).

Más adelante el narrador cede la palabra a Onofre, que evoca su infancia en Matará, Santiago del Estero. Lo que sigue no es simpatía en el sentido corriente, sino un hacerse cargo de la situación desde dentro: el acoso que Onofre padece se resuelve en un gesto de compasión.

> Onofre hizo algo que jamás antes se había atrevido a hacer: tomó de la barbilla al muchacho tan entristecido, levantó el rostro hasta la altura de sus grandes ojos claros, lo miró con el mismo cariño con el que lo miraba su abuela Marsina desde más allá de su muerte y le dijo:
>
> —Calma, que vas a ver tu resplandor (p. 36).

Cuento de Chiquita Barreto

"La desaparición de Pepita"

Lo quiero todo, todo de golpe

Charles Baudelaire,
Carta del 20 de diciembre 1855.
Lettres 1841-1866.

Lorenzo y Pepita, de diecisiete años, trabajan en la confitería *El dulce de la vida*: ella hace hojaldre y él amasa en la panadería. Allí "se vieron y se amaron". Durante meses solo se miran y sonríen, sin tocarse, "hasta que una tarde de lluvia mansa él le tomó la mano y un relámpago cruzó el cielo y ellos se metieron en la ranura de oro que partió el universo en dos por una fracción de segundos" (p. 38).

La metáfora de "la ranura de oro", dominada por un polo semántico abstracto y espiritual, produce una idealización generalizada: identifica lo sensorial con lo espiritual. Su lógica anuncia el surrealismo y tiene raíz en una tradición fantástica barroca.[5] Es también la condensación metafórica de un tiempo, el instante que abarca la eternidad y que a la vez puede ser pulverizado por la muerte. El cuento remata en la desaparición del título, narrada como una transformación fantástica: "Pepita fue desapareciendo con la succión" (p. 39).

[5] Kristeva, Julia (1987). *Historias de amor*. Buenos Aires: SXXI. p.295

Cuentos de Amanda Pedrozo

“Patulá”

“Patulá” comienza con una noche, “la más extraña de las que recuerdo” (p. 41), y avanza hacia la revelación gradual de una verdad. La narradora, entonces una niña de cinco años, cuenta que esa noche una de sus tías, Teodosia (Toti), “se ponía colorete para recibir a su novio, el aviador” (p. 41).

¿Estaba la verdad presente desde el comienzo, en el fondo? Si fuera así, el relato iría reuniendo datos que se complementan hasta un producto final que se revela solo al cierre, y toda la situación enrojece de golpe y muestra su naturaleza. Antes del desenlace, Toti recurre a un gualicho y le confía a la niña su secreto:

> Nena, callate y no le cuentes a nadie esto, cuando seas grandecita vos también tenés que echar tu sangre de la bombacha en el café de tu novio para encantarle, para que se enamore más y quiera casarse contigo (p. 43).

El abuelo desconfía del novio, y el desenlace llega con la visita de una mujer embarazada que lleva de la mano a una nena:

> Todo hubiera seguido así si no fuera por aquella tarde en que llegó la mujer, esa con la barriga hinchada y una nenita agarrada de la mano. Con unos papeles y una libretita roja en la otra mano, que le extendió a abuela.
>
> —Él es mi marido señora, yo vine a avisarle solo porque averigüé sobre ustedes y me dijeron que son buena gente, trabajadora y honesta, y que seguramente no saben nomás que el novio de su hija es casado (p. 44).

Las palabras de la mujer producen la plena epifanía de la verdad. Su portadora, la esposa, es la vencedora, y su intervención cumple el esquema obligatorio de toda fábula que consiste en un certamen (aquí, quién se queda con el varón): el vencedor actúa en último lugar y los datos que aporta no se suman a los anteriores, sino que los anulan, a pesar de todo gualicho.

“Nina”

> "Nadie conocía a Nana. ¿De dónde había salido? Y cuántas anécdotas circulaban, cuántos chistes susurrados de oído en oído. Resultaba una caricia aquel nombre, un nombrecito cuya familiaridad sentaba bien en todos los labios. Con sólo pronunciarlo, la muchedumbre se alegraba y se la veía como interesada. Una viva curiosidad aguijoneaba a todo el mundo, esa curiosidad de París que tiene la violencia de un acceso de furiosa locura". Émile Zola (1880) *Nana*.

El cuento abre con unas líneas que definen el ámbito cerrado de una casa del pecado, en un pueblo sin nombre: "Historias como la que paso a relatarles, son secretos que nadie más puede contarles de primera mano, porque soy la única que permanezco en esta casa y permaneceré hasta que Dios diga basta" (p. 45). Quien habla es Nina, personaje central, definida por sus atributos, sus gestos y la ostentación de su actividad:

> Pasados veintiséis años en este oficio puedo decir que he visto de todo (de la cintura para abajo). Me sé de memoria los vicios de los hombres del pueblo. No son muy diversos tampoco (p. 45).

Nina cuenta cómo llegó a la posición que ostenta, la de madama de la casa:

> Yo hace tiempo dejé de ser mercancía. Más bien, me esmero en cotizar con justicia a mis mujeres sabiendo la capacidad de cada una y exponerlas sólo en la medida de sus propios deseos (p. 46).

> [...] ver a la madre de todas las putas, o sea, a una gran madama como yo, sentada como una reina. Prácticamente esperando pleitesía, con un pecho suculento casi disparado del corpiño y con las llaves del placer a la vista, cada una con su número marcado (p. 48).

Hasta que llega la visita inesperada de don Celesio López Curtido, "un caballero de los de antes" (p. 47). Nina no oculta a sus oyentes, es decir, a nosotros, los detalles de lo ocurrido. Esa franqueza la acredita como narradora honrada y confirma lo que anunciaba: no informa ni pone un ejemplo de lo que suele acontecer, sino que reconstruye una experiencia singular y la hace revivir al lector por delegación. Don Celesio le hace un pedido:

> —Tengo una chica que le voy a traer, doña Nina. Una que vale oro. Yo le pago y usted la guarda aquí. Para mí solo, y la entrena, que la quiero bien ducha para cuando quiera servirme. Cuando sea mujer usted me hace avisar (p. 53).

Nina acepta, no sin reparos, el pedido y la oferta. Un año después don Celesio volverá a buscar a Concepción, la niña de trece años (p. 54) que su madre le entregó y que quedó a cargo de Nina:

> —Aprende rápido la nena, su dueño se va a dar cuenta de que ya arrancó kilometraje, ese será viejo pero no tonto —dijo entonces Daisy (p. 56).

La resolución, que provoca al menos una sonrisa, descansa en un fraude con efectos cómicos: defrauda la expectativa que el propio relato había suscitado.

"El chupete"

Una niña de tres años usa el chupete a pesar de las advertencias de la abuela. Una noche, mientras los mayores tocan y bailan viejos tangos y chamamés, siente un picor y se saca la bombachita. El cuento sigue su descubrimiento corporal y termina con el castigo de la abuela y de la madre, mientras las tías, borrachas, se ríen. La niña sabe que debe ocultar lo que hace:

> […] sabía que no podía sentarse en su cuna a buscarlo porque la abuela la vería y quién sabe si terminaría de nuevo arrodillada sobre un caminito de sal gruesa frente a los cuadros de santos y después de unos cuantos cintarazos por el lado de la hebilla… así que manoteó buscando entre los pliegues de la sabanita, y nada (p. 60).

El relato narra así el descubrimiento temprano del placer corporal y la represión inmediata que lo sigue.

Cuentos de Eugenia Cabral

"Los susurros de Susana"

> Y en el pizarrón, textualmente, la maestra que estaba de pie sonriéndonos había escrito: "Nuestra bandera ha nacido del horror a la humanidad." Cuando advirtió

> nuestro asombro, la directora se volvió, agitada, a la maestra: "Amor, señorita, amor. Amor, no horror." Y la señorita, turbada, horriblemente turbada, se apresuró a borrar y corregir. La palabra horror fue sustituida en el pizarrón por la palabra amor.
>
> Eduardo Mallea, *Historia de una pasión argentina* (1937; ed. 2001, p. 72)

El epígrafe y el arranque del cuento comparten un escenario, la escuela del interior con su bandera, y una misma sospecha: que la patria oficial tiene un reverso. El cuento empieza así:

> Ella venía del país profundo, donde la patria es una banderita que flamea con la brisa del 25 de Mayo, se humedece bajo las nubes del 20 de Junio, recibe la escarcha en el 9 de Julio y eso es todo [...]. La maestra tiene frente y dorso, como las hojas del cuaderno, como la realidad en que viven (p. 63).

Esa joven llega desde Frías, en Santiago del Estero, una tierra reseca que, según el cuento, "había sido un vergel antes de la llegada de los españoles" (p. 66). En 1965 viaja en busca de progreso a una ciudad industrial del centro del país (¿Córdoba?). No se la conoce por su nombre legal, Esther, que su madre eligió por la tradición bíblica y en homenaje a la bisabuela, sino por el que ella misma adoptó:

> se hacía llamar Susana, a la moda de los años sesenta. La verdad, esa partícula "sus" con que comienza la palabra le caía muy bien a la morocha que hablaba susurrando, con su voz aterciopelada (p. 63).

El dato no es baladí: indica el inicio de un aprendizaje, el de cómo sobrevivir y avanzar en la ciudad de los años sesenta. Con estudios secundarios completos, que en 1965 bastaban para una mujer trabajadora, Susana consigue un puesto administrativo en una fábrica de mosaicos calcáreos. Antes ha puesto a prueba sus armas: rechaza la oferta del libanés dueño del hotel, que le propone ser su amante a cambio de la estadía, y acepta una cena y un motel con el dueño de un comercio. Ya empleada:

> Con cada salario fue adquiriendo el módico equipamiento para su futuro hogar. Cuando hubiera adquirido lo indispensable, alquilaría alguna casita en el barrio cercano a su lugar de empleo, para ahorrar en tiempo y en gasto de transporte.

> También ahorraba los pesos que le daba un abogado cincuentón, cada vez que salían hasta el mismo motel donde había ido con el comerciante, y completaba su canasta con las cremas y el maquillaje que le regalaba el farmacéutico (p. 65).

No faltan los contratiempos. Sus padres contraen la enfermedad de Chagas, transmitida por la vinchuca. Susana viaja a Frías, los traslada a Santiago del Estero y paga de su bolsillo el coche, las consultas, los estudios y los medicamentos, porque el hospital local carece de ambulancia, turnos y reactivos. Pierde así los ahorros destinados a la casita. El texto lo justifica: "dejar librados a los tatas a su ignorancia terminaría saliéndole más caro al bolsillo y al propio corazón" (p. 65).

De regreso, vuelve a la fábrica y a su rutina anterior. El dueño, Panetti, "un italiano muy serio que trataba a los empleados con modales respetuosos y paternales al mismo tiempo" (p. 66), la llama a su oficina e indaga por la enfermedad de sus padres. Susana le pide un "vale":

> Para su sorpresa lo vio levantarse, meter la mano en un saco colgado del perchero, extraer la billetera y tomar diez billetes de los grandes. Susana se puso de pie al lado del escritorio para recibirlos de manos del italiano que, acercándose, la miraba a los ojos. Panetti se sentó sobre la punta del escritorio y estiró la mano libre para acariciarle los pechos mientras echaba los billetes en la cartera de su secretaria administrativa. Susana inconscientemente ya había abierto su cartera, con un gesto habitual después de atender a otros clientes (pp. 66-67).

No es una vicisitud más: resume el sistema de intercambios que rige los episodios anteriores. Panetti le entrega el dinero para alquilar una casa y le promete ayuda en adelante; el sueldo, en cambio, deberá seguir ganándolo como siempre, y con discreción (p. 67). El mundo de la ciudad y de la fábrica es angosto hasta la desesperación, en lo espacial y en lo moral: la oficina de Panetti y los moteles que frecuenta Susana son sus emblemas. La ciudad impone un orden social codificado, y Susana lo sortea porque entendió las reglas del juego, no por casualidad. Pero sus argucias sirven solo a fines personales limitados: en ningún momento expresa voluntad de poder ni de cambio

interno. Su destino individual, patético, deja ver el trasfondo político y social de la época.

"Al tejo"

Si "Los susurros de Susana" trata la prostitución en sordina, "Al tejo" cuenta en primera persona la vida de dos jóvenes que hacen la calle: Daniela, la narradora, y Yisela, su amiga desde la infancia, que antes se llamó Marta, Maribel y Mariela. Ambas ahorran para salir de ese trabajo: Yisela quiere terminar la escuela nocturna y abrir una peluquería; Daniela, comprar un terreno. En una noche fría y sin clientes, Yisela dibuja con tiza una rayuela (un tejo) en la vereda. Las dos juegan durante una hora, hasta que la policía llega a cobrar la "cometa".

El cuento plantea una pregunta: ¿qué relación existe entre hacer la calle y jugar en la calle? Las dos situaciones, vistas desde afuera, parecen heterogéneas. Si en cambio se examinan las actitudes y los comportamientos, aparecen las referencias a la monotonía y a la explotación del trabajo de prostitución y la posibilidad fugaz de transgredirlas.

"Temblor"

> la historia está como siempre pletórica de edificantes corazonadas
> pero en cambio los miserables suburbios de la historia
> están llenos de albañales de frustración y letrinas de resentimiento
> de cepos ideológicos donde se calumnia a los que luchan
> de mezquinas envidias por el valor ajeno
> de verdades que se fingen para tapar la verdad.
>
> Mario Benedetti, "Militancia" en *Inventario II*
> *Poesía completa (1986-1991)*

Una noche de 1977, Celia, una joven militante que busca a su marido desaparecido y se gana la vida vendiendo viajes al exterior, decide romper su rutina:

> Pecado venial. Hace dos años que ni al cine ha ido. Está tan sola. Tiene ganas de ir al bar donde se reunía con los bohemios antes de convertirse en militante política y esposa de un dirigente partidario. Acaso aún leen poemas y comentan sueños hasta el amanecer, pero sólo irá por una o dos horitas nomás. Sabe que

> algunos siguen reuniéndose, que no aflojaron ni siquiera teniendo parientes "desaparecidos" (p. 72).

La escena del bar prepara el desenlace y sería incomprensible sin el conocimiento de la situación política, de las clases sociales y de las circunstancias de un momento histórico bien determinado: 1977. El malestar de Celia no se debe a rasgos personales suyos, sino al lenguaje elusivo de quienes la rodean: los hermanos Rulo y Rodolfo Rivera, Mirta, la esposa de Rodolfo, y el escultor López Moore, reunidos en un espacio lleno de afectación, rehúyen el tema que interesa a Celia, el problema político de actualidad. Uno de los Rivera llega a decir que los "desaparecidos" son una bola lanzada por la socialdemocracia europea y Jimmy Carter (p. 73). Celia solo escucha frases oficiosas, tan diferentes de los recuerdos que tenía de esas veladas, cuando no se imaginaban los peligros que después se desencadenaron.

A pesar de su reticencia, accede a continuar la reunión en el departamento del profesor. El alcohol y la cocaína agravan allí el ambiente del bar; un espacio ahonda lo turbio del otro. Agotada por el trajín del día y por el alcohol, Celia se duerme con la esperanza de no tener esta vez las habituales pesadillas con su marido y sus compañeros presos y torturados. Llega, fatalmente, otra pesadilla, esta vez real:

> mientras aferra su brazo con una de sus manos de escultor, con la otra le desgarra la bombacha y la penetra con un miembro rígido como de piedra. No. No es cierto. No (p. 75).

López Moore viola a Celia ante la indiferencia de los otros tres, que aspiran cocaína y miran. Ninguno de los personajes aparece como caído del cielo ni actúa desde un exterior inmune: el bar y el departamento son condensaciones de un mundo que asimila cualquier asunto concreto sin aislarlo de su concreción histórica y social.

Después de la violación, un temblor sacude el departamento; los otros permanecen impasibles y Celia huye. En el taxi, el chofer repite la noticia que acaban de dar por radio: "Intensidad siete en la escala de Richter, qué bárbaro" (p. 77).

El temblor es un sismo. No ha surgido esta vez de las raíces del resentimiento de años, de las miserias y las injusticias que describe el epígrafe de Benedetti, sino solo, y nada

menos, de las fuerzas de la naturaleza. Sin embargo, ¿es arriesgado pensar que “el temblor” es una imagen que reverbera y configura un presente histórico y un futuro próximo? Es una temporalidad de doble faz.

En conjunto, el prefacio propone un criterio de lectura: la sexualidad como un elemento más de un argumento, que no debe aburrir. Los once cuentos lo ponen a prueba en registros y contextos diversos: la alteración genérica de “Caperucito rojo”, la comedia de “Nina”, lo fantástico de “La desaparición de Pepita” y el trasfondo político y social de “Los susurros de Susana” y “Temblor”. En todos, el narrador cuenta una experiencia singular a un lector que el título ha elegido de antemano.

SUSANA SANTOS, Buenos Aires, octubre del año 2026.

Susana Santos. Investigadora y docente universitaria en grado y posgrado, Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires(UBA). Autora de los libros, *Homenaje a Pablo de Rokha* (1995), *Arte Revolución y Decandencia: revistas vanguardistas en América Latina* (1924-1931) (2009).*México, centenario y revolución* (2010). Autora de ensayos y artículos sobre la literatura, la historia, las sociedades y su cultura en publicaciones dentro y fuera de su país.