

Composiciones familiares y nuevas claves categorías afectivas de la posdictadura argentina. Una lectura a la trilogía *La omisión de la familia Coleman*, *Tercer cuerpo* y *El viento en un violín* de Claudio Tolcachir

Family compositions and new affective keys of the Argentine post-dictatorship. A reading of the trilogy *La omisión de la familia Coleman*, *Tercer cuerpo* and *El viento en un violín* by Claudio Tolcachir

Mg. Javiera Larraín George
javiera.larraing@gmail.com¹

Resumen

Este artículo busca indagar en la configuración del trauma presente en las obras *Tercer cuerpo*, *La omisión de la familia Coleman* y *El viento en un violín* de Claudio Tolcachir. Así, se busca indagar las coordenadas desde las que Tolcachir trabaja el redescubrimiento y la redefinición de Argentina bajo las consecuencias de la pasada dictadura, centrando su dramaturgia en la fragmentación y la disolución de un referente familiar acefálico y disfuncional. En *Tercer cuerpo* explora las solitarias vidas de un matrimonio y de un grupo de oficinistas; mientras que en *La omisión de la familia Coleman* y *El viento en un violín*, se adentra en las vicisitudes familiares de hijos problemáticos, de madres demasiado opresivas o sumamente despreocupadas, y de padres ausentes. Para Tolcachir, el teatro se manifiesta en estas tres piezas como una apelación existencial a las individualidades y particularidades de cada sujeto; que es atravesado por las prácticas del neoliberalismo de la posdictadura, y que chocan con los acontecimientos políticos concretos de la Argentina de la última década (Ley de Matrimonio Igualitario, Ley de Medios de Comunicación, Asignación por Maternidad, entre otras). En consecuencia, la autoría escoge mapear una sociedad escindida, por medio de la creación de micro-poéticas familiares que actúan como sinécdoques de un espacio social mayor.

Palabras clave: Tolcachir, familia, posdictadura argentina, trauma, afectos

Abstract

This article aims to investigate the trauma configuration in the plays *Tercer cuerpo*, *La omisión de la familia Coleman* and *El viento en un violín* by Claudio Tolcachir. Thus, it seeks to investigate the coordinates from which Tolcachir works the rediscovery and the redefinition of Argentina under the consequences of the last Dictatorship, by focusing its playwriting on the fragmentation and dissolution of a headless and dysfunctional family reference. In *Tercer cuerpo*, the author explores the lonely lives of a married couple and a group of office workers; while in *La omisión de la familia Coleman* and in *El viento en un violín*, he delves into the family avatars of problematic children, too oppressive or extremely

carefree mothers, and absent parents. For Tolcachir, theater manifests itself in these three pieces as an existential appeal to the individualities and particularities of each subject. Subjects who are crossed by the practices of the Posdictatorship's neoliberalism, and who crushes against political events of Argentina on the last decade (Equal Marriage Law, Media Law, Maternity Allowance, among other measures). Consequently, the author chooses to map a splitted-off society through the creation of familiar micro-poetic which function as synecdoches of a bigger social space.

Keywords: Tolcachir, family, argentine posdictatorship, trauma, affects

Recibido: 18/11/2018. Aceptado: 17/04/2019

...lo posible, que entra en la realidad mientras la realidad se disuelve, opera y lleva a efecto el sentido de la disolución, así como la reminiscencia de lo disuelto [...] Desde el punto de vista de la reminiscencia ideal, la disolución como necesidad se convierte en el objeto ideal de la vida recientemente desarrollada, un vistazo hacia atrás al camino que tuvo que ser tomado, desde el principio de la disolución hasta aquel momento en que, en la nueva vida, puede darse una reminiscencia de lo disuelto.

Friedrich Hölderlin "Das Werden im Vergehen", *Werke. Briefe. Dokumente*

La avenencia del trauma en el teatro de la posdictadura argentina

Las coordenadas iniciales del siglo XXI están profundamente marcadas, no solo por la llegada de un nuevo milenio; sino que también –en el caso de Latinoamérica– por los significativos cambios políticos y culturales derivados de los diversos regímenes dictatoriales que asolaron el Cono Sur. La periodización de la posdictadura argentina –comprendida entre 1983 y 2011– según los estudios de Irene Villagra, debe ser entendida como un tiempo histórico en donde conviven simultáneamente el pasado reciente y el tiempo presente. Esta unidad de periodización puede dividirse –a su vez– internamente en distintos momentos o sub-unidades temporales; en dependencia con la sincronización de las reglas del mundo y de los cambios y contratos sociales. Esta subdivisión se presenta: en un primer momento, como la 'primavera democrática' y su consecuente crisis (1983-1989); en un segundo episodio, como el auge neoliberal y su crisis (1989-2003); y finalmente, como los planteos actuales del peronismo kirchnerista bajo el signo del 'post-neoliberalismo' (citado en Dubatti, 2011, 7).

En este contexto, las manifestaciones teatrales en Argentina se desarrollan al amparo de una constante heterogeneidad en sus formas y construcciones ideológicas. Así, se está en presencia de un teatro que se encuentra en constante renovación y en cercana conexión con el acontecer político y social. Para Dubatti (2002) este fenómeno se revela como un 'canon de la multiplicidad' que: "en la post-dictadura se caracteriza por la atomización, la diversidad y la coexistencia [...] de micropoéticas y micro-concepciones estéticas" (29). Asimismo, en este espesor de intereses, procedimientos y estéticas, las micropoéticas se caracterizan por un constante pluralismo que: "acentúa la diversidad de perspectivas que nos entrega nuestra experiencia del mundo, sin que se juzgue posible, conveniente o necesario, un procedimiento reductivo que reconduzca tal experiencia múltiple a una unidad más básica o fundamental" (Cabanchik, 2000, 100).

Si bien, este entramado cultural puede proveer un enorme abanico de formas de producción; todas ellas guardan en común estar atravesadas –en parte– por la pérdida y el trauma. En efecto, el teatro de la posdictadura daría cuenta de aquel pasado que regresa súbitamente, enmascarado a modo de síntoma; puesto que: "The traumatized [...] carry an imposible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess" (Caruth, 1995, 5). Pareciera, que la generación de teatristas que crecieron bajo el período de Dictadura (1976-1983); conviven con la experiencia de tener sus recuerdos atrapados en una dimensión subjetiva en donde la memoria está atrapada en un origen traumático; puesto que es prisionera del horror de perderse a sí misma, pero –al mismo tiempo– sin saberse en lo absoluto en esta situación de extravío. En consecuencia, para esta generación²: "como experiencia traumática, lo real se vuelve

2 Dentro de esta generación se encuentran no solo Claudio Tolcachir, sino también otras figuras que junto con él rearticulan el teatro argentino de inicios del nuevo milenio. Entre ellos se encuentran: Santiago Loza (1971), Mariano Pensotti (1973), Lola Arias (1976), Marcelo Mininno (1976), Matías Feldman (1977), Mariana Chaud (1977), Romina Paula

fantasma, adquiere aristas irreales, convoca espectros. Porque el trauma hospeda un fantasma, una zona indecible que busca decirse, una zona oculta que busca salida” (Aguilar, 2010, 158).

El pasado traumático –por tanto– es conjurado de manera silenciosa, y no necesariamente surge en escena apelando directamente a actos de violencia física o violaciones a los DD.HH.; en muchas ocasiones la pérdida y el desgarramiento del trauma sobrevienen a modo de síntoma. No es posible olvidar que: “The development of trauma theory is underpinned by a history of theatricality, and performativity is inherent within the structure of trauma” (Duggan, 2015, 17). Los síntomas del trauma aparecen como una repetición incesante, sobre la cual es difícil rastrear sus significantes. Por consiguiente: “there is no adequate representation or narrativization of the original event, but enough for that event persists in a cyclical, ritual repetition which perpetuates a disruption of linear time, memory and, consequently, notions of selfhood” (27).

El trauma rompe las bases fundacionales del conocimiento que permite que los sujetos se reconozcan a sí mismos. Las heridas psíquicas que la dictadura ha dejado en los sujetos, se alojan silenciosamente en sus cuerpos sin dejar rastro, en la ‘repetición de la ausencia’. Duggan explica que, aunque la experiencia traumática –en este caso de la dictadura– no se recuerde o no haya sido vivida por parte de los sujetos; las inclemencias y consecuencias de la misma –en el período de posdictadura– se ciernen sobre los individuos bajo la dinámica de la ausencia, como una pieza faltante que es imposible encontrar en la memoria, dado que esta nunca existió (29-30). A este respecto, Nelly Richard (2003) observa que:

las figuras del trauma, del duelo y de la melancolía, pasaron a ser las figuras emblemáticas de un cierto pensamiento crítico de la posdictadura en tanto figuras que connotan la sensación de irrecognocimiento y de desamparo que afecta al sujeto del quiebre histórico cuando este sujeto ya no cuenta con nombres y conceptos suficientemente fiables para verbalizar su experiencia. (287)

La melancolía –en razón de lo expuesto– pretende: “hacer visible lo que no se ve, articular lo que no se dice” (Jackson, 1986, 45).

Frente al “drama del sinsentido” (Richard, 289), el teatro de la posdictadura argentina ha trabajado no solo en torno a la melancolía, sino que también alrededor del duelo. El sujeto se encuentra –consecuentemente– bajo una sensación de pérdida de referencialidad, al serle imposible acceder al trauma primario encapsulado a modo de síntoma en un pensamiento doliente. El teatro de la posdictadura –entonces– se articula a partir de esta sensación de abandono y orfandad, en la cual los sujetos se encuentran a la deriva. De esta forma, los individuos –y las representaciones afectivas que se desprenden de estos– son el síntoma en sí mismos, de una historia que nunca les pertenecerá por completo; ya que evocar su propio trauma es revivir un acontecimiento que los domina ante la imposibilidad del recuerdo.

Conjunciones familiares del fracaso: el incesto, los secretos y la ausencia del padre

Es en este contexto que se sitúa la poética creacional del teatro de Claudio Tolcachir³; quien ya conforma parte del canon oficial de las autorías argentinas comprendidas en la primera década del nuevo milenio. Con el estreno de *La omisión de la familia Coleman* (2005), Tolcachir conquistó no solo a la crítica de esa época; sino también a la audiencia. Cabe preguntarse cómo a más de diez años de su estreno, la obra sigue con especial vigencia llenando salas en Buenos Aires y en el mundo⁴. El viaje que ha realizado esta obra no es una proeza menor, en una década el montaje se ha trasladado –por ejemplo– desde una modesta sala ubicada en el Teatro Timbre 4, en pleno barrio de Boedo, hasta el Complejo del Paseo La Plaza (en Av. Corrientes). Ambos circuitos teatrales no solo tienen una audiencia distinta, sino que entregan una disposición espacial diferente para el montaje en cuestión. En Timbre 4, Tolcachir hacía uso de la infraestructura del lugar (escaleras, puertas), para dejarlas ver dentro de la disposición escénica de la obra. Sin embargo, el traslado de la pieza a otros espacios no afecta la configuración de la teatralidad intrínseca presente en el montaje; que da cuenta de la imposibilidad de las relaciones humanas y del resquebrajamiento de los vínculos dentro de un espacio familiar desgastado y ajado⁵. Sin importar el lugar en donde sus espectáculos se presenten –sin desmerecer por supuesto el valor del espacio físico de representación–, el teatro de Tolcachir se expone a sí mismo como una experiencia de ocultamiento, en donde los secretos y las palabras no dichas conforman parte del *leitmotiv* fundamental de la escena.

En *La omisión de la familia Coleman*, Tolcachir expone la fábula de una familia que vive al límite de la disolución; conviviendo en una casa que los contiene y los encierra, construyendo espacios personales, que se encuentran inmersos dentro de las zonas compartidas en la colectividad familiar, cada vez más imposible de conciliar con la exégesis personal de sus componentes individuales. Los personajes de este aparato familiar –Memé, la madre; la Abuela Leonarda; y los hijos, Gabi, Verónica, Marito y Damián– conviven en un aparente absurdo devenir cotidiano, donde la violencia doméstica se instala con absoluta naturalidad, e inclusive con una patente dramaticidad cómica, que provoca la duda en el espectador de saberse frente a una comedia negra o un drama intimista y asfixiante. Tolcachir trastoca los roles objetivos dentro de este espacio: Memé, en vez de ser madre de sus hijos,

3 Nace en Buenos Aires en 1975. Se formó como actor en el Conservatorio Labardén (1984-1987) y en la Escuela de Arte Dramático de Andamio 90 (1988-1995). Cuenta con una extensa carrera como actor, iniciada muy tempranamente en el teatro independiente y luego extendida hacia el teatro comercial y oficial; ha trabajado –además– en cine y televisión como actor. A su vez, ha destacado en su labor de dirección en el Teatro-Escuela Timbre 4. Su gran trabajo como director teatral ha podido ser apreciado tanto dentro del circuito independiente [*Jamón del diablo* y *Cabare* (2002-2004), *La omisión de la familia Coleman* (2005-2006), *Tercer cuerpo* (2008), *El viento en un violín* (2011), *Emilia* (2013), *Dinamo* (2015, junto a Melisa Hermida y Lautaro Perotti), y *Próximo* (2017)] como en teatro comercial [*Atendiendo al Sr. Sloane* (2007), *Agosto* (2009), *Todos eran mis hijos* (2010), y *Sunset Boulevard* (2018)].

4 Desde su estreno, la obra ha recorrido más de cuarenta países, participado en cerca de cincuenta festivales (presentaciones en: Francia, España, Italia, Irlanda, Bosnia, EE.UU., Bolivia, El Salvador, Costa Rica, Panamá, Portugal, Alemania, Brasil, Perú, Ecuador, Colombia, Uruguay, Chile, Canadá, Serbia), y realizado más de 1.500 funciones, siendo vista por más de 150.000 personas en todo el mundo, siempre a sala llena. Fue traducida en ocho idiomas y editada y publicada en italiano, francés, inglés, español y griego. A su vez, ha sido remontada por diversos elencos internacionales.

5 Esta situación, puede explicarse –en relación al proceso de creación y construcción– desde la perspectiva de Óscar Cornago (2005), quien señala que: “Como rasgo característico de las teatralidades más específicas de la escena del siglo XXI, se destacan aquellos casos en los que el campo de lo que se oculta, es decir, aquello que se adivina, pero no se llega a ver, se convierte en un interrogante que cuestiona el campo de lo visible, de la superficie de la representación, que es lo que ve el espectador y en donde encuentra proyectada su propia realidad, que queda así también cuestionada desde el campo de la representación. Esto requiere complejos procedimientos escénicos, elaborados en el nivel de la materialidad de los lenguajes, es decir, de los movimientos, acciones, gestualidad, plástica, sonoridad, etcétera, teniendo siempre en cuenta que el efecto de verosimilitud ya no radica en el realismo de sus resultados, sino en la realidad de sus mecanismos” (12).

se presenta como una niña de comportamientos infantiles, y no es reconocida en su rol materno; Leonarda, la Abuela, asume el rol de matriarca total frente al comportamiento disfuncional de sus nietos: Damián, un presunto ratero; Gabi, que bajo capas y capas de ropa masculina borra en ella todo espacio de femineidad; Verónica, la única que ha salido de aquella casa para crear su propia familia, pero solo a condición de negar la anterior; y Marito, quien opera sin respetar en lo más mínimo las normas de convivencia y tacto social.

En un comienzo, los indicios de la disolución familiar son visibles: Memé es agredida verbalmente por sus hijos por no encontrar los fósforos para preparar el desayuno; Mario se niega a entregar su pijama a Gabi para que lo lave, pese a que lo lleva puesto hace años y ya apesta; Damián no ha pasado la noche en casa y vomita en el baño, presuntamente intoxicado por el exceso de bebidas alcohólicas. En este caos cotidiano, Marito bromea con la verdadera funcionalidad de los fósforos, que no serían para prender fuego en la cocina para la pava del mate; sino para quemar la casa desde sus cimientos:

Abuela: ¿Por qué agarrás los fósforos? No podés andar con fósforos, vos lo sabés.

Marito: Son para incendiar la casa en última instancia, abuela. Nos quemamos todos pero vos te morís primero.

Abuela: ¿Incendiar la casa, querés?

Marito: Efectivamente. [...]

Abuela: ¿Y nosotros?

Marito: Adentro.

Abuela: ¿Todos?

Marito: Todos. (Tolcachir, 2005, 105).

Cornago (2005) indica que este contexto de violencia cotidiana, es uno de los marcos de referencialidad de los autores argentinos a la hora de abordar las huellas que ha dejado la dictadura dentro de los espacios referenciales del sujeto cotidiano; en el caso de los Coleman, la familia (13).

Dentro de la multiplicidad de nuevas poéticas que surgen en este contexto – como se mencionó anteriormente –, se remarca el eje conector de la supremacía de las micro-poéticas por sobre las macro-poéticas a partir del pensamiento adversativo de la historia de argentina (Dubatti 2002). Por ello, en esta obra; los Coleman no se sitúan como una representación de la disolución familiar de la familia argentina, sino de una familia argentina; aquella que basaría su experiencia convivial en el acto de la *omisión*. Y he ahí, el nombre que titula la pieza. Pues es –precisamente– aquel tufillo a secreto lo que permea toda la obra: “Sin fisuras, el ritmo de la acción trabaja sólidamente ‘lo otro’, lo no dicho, por medio de la conjunción del material escénico. La escenificación del silencio, por medio de la combinación de todos los sistemas significantes, es el principio constructivo de la puesta de Tolcachir que, al hacer explotar desde adentro la institución familiar, parece poner en juego la vida misma” (Jelen, 2006, 3).

Dentro de las múltiples omisiones presentes en la obra, destacan en particular tres operaciones expuestas por la autoría. En primera instancia, la sugerencia del incesto familiar:

Gabi: ¿Entonces?
 Damián: ¿Y vos?
 Gabi: ¿Qué?
 Damián: ¿Hay alguien?
 Gabi: Nadie.
 Damián: ¿Querés?
 Gabi: No.
 Damián: ¿Nunca más?
 Gabi: Espero. [...] Y vos... ¿Hay alguien? (113).

Para Jelen: “El incesto, tema tabú por excelencia, es sugerido en todas sus facetas. Madre e hijo, hermanos, sobrinos y tío, la abuela con el nieto. La trasgresión se expande y se naturaliza paulatinamente” (3). El incesto se codifica a modo de sospecha como en el hecho que Memé duerma junto a su hijo Marito, o que Gabi y Damián tengan el mismo apellido que el marido de su abuela, y –por ende– padre de Memé, su madre. Es más, la obra plantea una red sintomática de relaciones fraternas con el incesto como única posibilidad de poder entablar vínculos afectivos. En este sentido, el tabú (Levi-Strauss 1949) se normaliza⁶ y se concibe como la única capacidad organizativa del sistema familiar de los Coleman.

La segunda de estas operaciones corresponde al ocultamiento de las filiaciones consanguíneas; y se hace evidente cuando la Abuela enferma es llevada al Hospital. Verónica –la única que ha podido salir de la casa para hacer su vida– le indica a su familia que opere con cautela y no revele el parentesco familiar que les une y sean discretos:

Verónica: Miren, esta clínica es el mejor lugar donde la van a atender a la abuela. Que quede claro que acá me atiendo yo, mis hijos, mi marido... Se entiende, ¿no?
 Damián: No.
 Verónica: Que todos me conocen desde hace años a mí acá, y no tengo ganas de dar explicaciones a nadie de lo que pase acá adentro, nada más. (148)

Pero el personaje de Verónica también oculta secretos: engaña a su marido con el Doctor que trata a su abuela y con Hernán, su chofer; y –además– se insinúa que podría ejercer la prostitución.

La última operación de omisión que Tolcachir propone dentro la construcción de la obra, consiste en el olvido –condenatorio de muerte– dentro del núcleo del hogar. En un olvido silencioso que deviene en el abandono familiar en pos de la sobrevivencia personal tras la muerte de la Abuela: Verónica vuelve a su casa en compañía de Memé, pues esta la amenaza con contarle a su marido de su infidelidad con el Doctor; Damián decide ir a probar suerte, probablemente dentro del mundo delictual en el que ya está inmerso; y Gabi resuelve fugarse con Hernán, el chofer de su hermana, pues lo ve como su única posibilidad de escape de la casa de los Coleman. Todos deciden olvidar y abandonar –por consecuencia– a Marito, quien ha sido diagnosticado con leucemia terminal. Pese a que Marito no es avisado de su enfermedad por ninguno de los miembros de su familia; se da

6 La prohibición del incesto no puede ser entendida sin dejar fuera a la lengua, ya que esta es no es una intermediaria inerte del intercambio afectivo entre los sujetos; sino que –al contrario– es el soporte activo de las ideas de intercambio y –en este caso– de parentesco. Para Lévi-Strauss: “La prohibición del incesto no es una prohibición como las otras, es la prohibición bajo su forma más general, aquella a la que tal vez se reduzcan todas las demás [...] La prohibición del incesto es universal como el lenguaje; solo prosiguiendo hasta su término la comparación podremos tener la esperanza de penetrar en el sentido de esta institución” (571).

a entender que él ya sabe sobre su pronto final. A lo largo de toda la obra, hace constantes alusiones sobre la muerte de él mismo y de su grupo familiar; porque Marito presupone que algo está mal con su propio organismo, que de hecho apesta –por no bañarse– como una antesala de su futura putrefacción:

Verónica: Mario, ¿qué comes?
Marito: Seso.
Verónica: No te creo. [...] ¡Qué asco! Sí, es eso.
Marito: Es bueno para la sangre. Y mi sangre...
Verónica: Ah, ¿no?
Marito: Hay que ponerla toda de nuevo. Hay que sacar toda y ponerla toda de nuevo.
Verónica: ¿Eso te lo dijo el médico?
Marito: A mí no, ¿por? (179)

De este modo, los Coleman terminan por extinguirse como extirpe, pues los únicos que poseen este apellido son la Abuela –ya fallecida– y Marito –condenado a muerte por su madre y sus hermanos. En un último acto ostensivo, el silencio de familia Coleman termina por desintegrar y destruir definitivamente su estirpe, enterrando por siempre el acto de incesto primigenio, que no es más que el propio Marito.

Desde el campo de lo (in)visible, Tolcachir cuestiona la realidad del espectador; pues este es quien debe decidir cuál es *la omisión* de la familia Coleman. Entre lo no dicho y la acción mostrada sobre la escena; se hace ostensible un corrimiento de los límites cuya aceptación acrítica habla del complejo entramado social.

Pero, la configuración de la desintegración de los vínculos humanos, no es solo explorada por Tolcachir en *La omisión de la familia Coleman*; sino que también en *Tercer cuerpo* (2008)⁷, su segundo montaje como director y dramaturgo. En esta oportunidad, la fábula se centra en cinco personajes que viven en un aparente sinsentido; pero que se encuentran unidos por la soledad, la incomprensión y la necesidad de amar. A través de una serie de espacios escénicos simultáneos –como una oficina destartada, la casa de una pareja, un bar y un consultorio médico– se muestran diferentes sitios que se alternan en un mismo espacio escénico; que se desfragmenta a través de la construcción dialéctica entre los personajes. La tormentosa historia de amor de Sofía y Manuel, que está marcada por las agresiones y misterios que la primera debe aguantar del segundo; se intercala con los conflictos cotidianos de trabajo de una oficina. En esta, conviven Moni, que quiere conocer los detalles de la vida de todos sus compañeros, sin saber cuándo guardar silencio; Sandra, abandonada por su marido y deseosa de embarazarse a toda costa; y Héctor, que afronta su vida completamente solo, a los sesenta años después de la muerte de su madre.

Para la crítica de teatro Clara Kleimar (s/a), existiría una reminiscencia brechtiana en *Tercer cuerpo*: “la música sonando en una radio que no se ve, los fragmentos superpuestos, resultan en un efecto de extrañamiento. Sin embargo, la propuesta de Tolcachir hace oídos sordos al rechazo que Brecht profesaba por la identificación, que favorece el ensimismamiento y la alienación [ya que] se vale de la identificación con personajes reconocibles de la vida cotidiana” (1). La identificación que busca prodigar Tolcachir descansa en el mismo *leitmotiv* que ocurría en *La omisión de los Coleman*: angustia, soledad y secretos. Del mismo modo,

7 Con mil funciones cumplidas en octubre de 2017, ha recibido innumerables nominaciones y premios [Clarín (2009), Premios ACE (2009), Premio Florencia Sánchez (2008), entre otros] y ha participado en más de cuarenta festivales nacionales e internacionales [Festival Teatro Stage Fest New York (2009), Festival Iberoamericano de Cádiz (2009), Festival CASA Londres (2010) Festival MCA Chicago (2013), entre muchos otros].

que ocurría con los Coleman, los vínculos humanos devienen en una carencia profunda, como ocurre con la pareja compuesta por Sofía y Manuel:

Sofía: Hoy me desperté y vos seguías durmiendo. Me encanta verte dormir. Estás tan pacífico... Todo acurrucado dormís. Con el culo para arriba, las piernas enredadas... Siempre que conozco a alguien, antes de hablarle siquiera, me imagino cómo será verlo dormir. Con vos no me lo imaginaba. O te imaginaba durmiendo con los brazos estirados, los ojos abiertos, tenso, como vivís vos. Escuchame... Yo pienso en para siempre, sí, me da vergüenza decirlo, es una estupidez pero es así. Mirame... Yo no tengo dudas. Yo me quedo con vos, me quedo con vos a vivir toda mi vida. Yo te amo.

Manuel: Yo... no sé. (193-194)

La relación de ambos se encuentra eclipsada por un secreto, que solo será develado al final de la obra. Por su parte, Héctor tampoco puede entablar relaciones humanas que lo saquen de la soledad permanente en que vive; la muerte de su madre le pena como si fuera un fantasma, imposibilitándolo de establecer nuevos vínculos:

Héctor: ¿Querés que vamos? [...] ¿Vos tenés un lugar? Sí, yo vivo solo pero... me da un poco de vergüenza. A mí me gustás mucho. Realmente, a mí me gustaría. Pero en mi casa... Están todavía los muebles de mi mamá, que murió hace muy poquito. Y nunca lleve a nadie a casa estando ella viva. Y los quiero sacar pero me cuesta un poco. Y hasta que no los saque... 51 años. Sí, ya sé. No es por vos, ¿eh? [...] ...inmaduro, sí. [...] ...de Edipo, entiendo. [...] Entiendo. Hablamos claro, claro. [...] ...Te entiendo perfectamente. Disculpá que te hice venir hasta acá. (205)

Los sujetos que transitan en *Tercer cuerpo*, al igual que los Coleman, chocan contra todo: con las palabras, con los relatos que suceden en paralelo, con ellos y entre ellos mismos. Frente a la invasión del silencio y la soledad, los personajes necesitan llenar el espacio que habitan con la abundancia de las palabras, en una lucha sin tregua contra la invasión del silencio:

Mejor decir algo que darse cuenta que no hay nada para decir. Las palabras dejan de significar y se vuelven símbolos de la angustia. [...] La significación de los discursos se eclipsa y el lenguaje del conflicto –con los otros, consigo mismo– se revela en su desnudez sonora. [...] Las palabras son puros sonidos que se entrechocan en una violenta y absurda cacofonía” (Gioia, 2011, 1)

Si en *La omisión de la familia Coleman*, la palabra no dicha era capital en escena; aquí la palabra dicha busca emplazarse como la configuración principal de la misma. Cada uno de los personajes repleta la escena de palabras, con el fin de ocultar sus propios secretos; que en su totalidad son revelados en el desenlace ulterior. En el caso de Sandra, esta da cuenta del abandono de su marido y sus ansias de ser madre a toda costa:

Sandra: Doctora. Tengo que decirle una cosa. [...] Me da mucha vergüenza. Le mentí. Yo no tengo marido. ¿Usted se lo imaginaba? Nunca tuve. O sí, bueno, casi, muy poquito. Pero hace años que no lo veo [...] Estoy sola y ya no me queda tiempo para esperar, y quiero tener un hijo. [...] Y no me importa tenerlo sola. De quién sea. Después lo cuido yo. ¿Usted no me puede embarazar? Le dejo los estudios. Y, por favor, no se lo cuente a nadie. (218)

A su vez, se revela que ‘el fantasma de la oficina’ –que utilizaba el baño como ducha, dejando todo inundado, entre otras proezas– es Moni, quien vive ahí por encontrarse sin casa; y que Héctor y Manuel mantienen una furtiva relación amorosa, que no los dejaba establecerse satisfactoriamente junto a Sandra y Sofía respectivamente. Aunque podría pensarse que esta es una escena cargada de angustia, el acontecimiento deviene en comedia que raya con las normas del absurdo:

Sofía: No, no es que él sea insoportable. Yo soy insoportable. No puedo dejar de quererlo y es un hijo de puta. No puede querer a nadie. [...]
Manuel: Vámonos a casa. Dale. [...] No quiero que hagas el ridículo.
Sofía: ¿Yo voy a hacer el ridículo? Vos te acostás con este señor teñido. Y perdóneme eh... ¿Y yo hago el ridículo? ¿Te parece que me importa hacer el ridículo a mí? [...]
Manuel: Yo sé que no estuve bien. Vamos.
Sofía: Pedile disculpas al señor.
Héctor: No, no hace falta.
Sofía: Pedile disculpas.
Manuel: ¿Yo?
Sofía: Sí
Moni: Disculpame, Héctor [...]
Héctor: Hablemos mañana, mejor. (234)

En *Tercer cuerpo* el fracaso de las relaciones se cifra en la incapacidad de poder satisfacer los verdaderos deseos de los sujetos, obligándolos a engañar y esparcir secretos entre ellos. Ninguno de los personajes logra obtener aquello que busca: una pareja, un hijo, un hogar o una sexualidad abierta. El abrupto desenlace –así– no da una sensación de punto final, sino más bien evoca un estado suspensivo que perpetuará la insatisfacción de las subjetividades de los personajes.

Las necesidades truncadas –igualmente– también son una pieza angular de *El viento en un violín* (2011)⁸; en donde Tolcachir traslada la necesidad imperiosa de Sandra –personaje de *Tercer cuerpo*– a una pareja de jóvenes lesbianas, Lena y Celeste. Ambas quieren tener un bebé a toda costa; y encuentran a Darío, a quien obligan a punta de cuchillo a mantener una relación sexual con Celeste sin preservativo, en una cuasi-violación. A este panorama se suma: la relación disfuncional de Darío con su madre, Mecha o Mercedes; la incompreensión de Dora, frente a la relación lésbica de su hija Celeste con Lena, y sus problemas como empleada doméstica de Mecha y su hijo; y la insatisfacción de Santiago, terapeuta que se encuentra completamente hastiado de sus pacientes, sobre todo de Darío:

Santiago: Darío, vos tenés una mentalidad absolutamente inmadura, sos mitómano, negador. Tenés una relación de absoluta dependencia con tu madre. Tu vida sexual es completamente defectuosa. No pudiste desarro-

8 La obra fue estrenada como una co-producción de Timbre 4 con el Festival Internacional Santiago a mil, TEMPO_FESTIVAL das Artes, Festival d'Automne de Paris, Maison des Arts et de la Culture de Créteil; y con el apoyo del fondo Iberescena para la creación conjunta con Teatro Solís (Uruguay) y Producciones Teatrales Contemporáneas (España). Tuvo su estreno mundial en Francia, para luego visitar distintos países [Festival Internacional de Cádiz (2011), Festival Translatines de Bayona (2011), Festival de Teatro de Napoli (2012), Teatro Nacional de Bogotá (2013), Festival Grec de Barcelona (2013), entre otros].

llarte. Ni profesional ni humanamente. No tenés ninguna sensibilidad ni conocimiento del alma humana, no veo cómo me podrías ayudar.

Darío: ¿Yo pensé de secretario?

Santiago: No. (47)

En su rol de terapeuta, Santiago se ve inmerso en un choque, que ya no es lingüístico como en *Tercer cuerpo*; sino ideológico –como en *La omisión de la familia Coleman*. Un choque entre la macro-política del Psicoanálisis y la micro-política de la mala praxis de una terapia en particular, la de Santiago con Darío. El primero no respeta ningún límite con su paciente: se involucra emocionalmente, no le tiene paciencia, lo insulta, le pide los datos de su *dealer* de drogas, le miente por dinero debido a un acuerdo económico previo con Mecha. Dubatti (2011), instala la lógica del pensamiento adversativo en esta relación; en donde se está en presencia de un psicoanalista que tiene título y tiene una institución macro-política –como la universidad– que lo avala; pero que procede de manera impresentable en su práctica micro-política, ya que contradice los principios macro-políticos que lo institucionalizan (17-18). Por tanto, no hay macro-política sustentable, más bien existiría un correlato auténtico en una escala micro-política. Así, en *Tercer cuerpo*, Tolcachir mapea –a través de sus personajes– una topología de los afectos –en términos de Idelber Avelar (2000)– que se inserta en la posdictadura latinoamericana como una operación material desubjetivizada de las políticas propuestas, delimitada en su inmanencia al ámbito social y dejándola fuera de cualquier tentación de psicología colectivista (38).

Al igual que en las obras anteriores, en *El viento en un violín*, también operan los ejes del silencio y las omisiones. Mecha –por ejemplo– ya no puede más con la apatía de su hijo, y cree que su personalidad proviene de un trauma de la pre-infancia:

Mecha: Sos mi karma, Darío. Sos lo peor que le puede pasar a una madre. Sabelo. Lo peor. Y no fuiste vos solo. Vos tuviste un hermano gemelo. Pero vos saliste primero. Y lo mataste. Lo enroscaste con el cordón umbilical y lo mataste antes de que nazca. Nunca te lo dije. Jamás. Pero creo que desde entonces me estás ahorcando a mí también. Me estás matando. Me estás matando. Me estás matando Darío. (96)

Una vez que se entera de la decisión de su Darío, consistente en que todos críen a su nieto, decide contarle la verdad y abandonarlo –como los Coleman hicieron con Marito– a su suerte:

Mecha: Yo siempre pensé que cuando la vida dejara de tener sentido iba a ser un abismo insoportable, algo que no iba a poder afrontar. Y ahora que ya no tiene sentido, me doy cuenta que es una liberación. La vida no tiene sentido Darío, eso es maravilloso. Te quise con toda mi alma, hice tolo que pude. Fui feliz siendo tu mamá. Cuidate. (96)

Darío debe abandonar los privilegios de su clase y se traslada a la casa, más modesta que en la se crió, de Dora. Solo una vez, que es apartado de su núcleo de *confort*, es que aflora

material y tangencialmente por primera vez en las obras de Tolcachir: el padre. Es así que, los secretos luego de ser develados –tal como ocurría en *La omisión de la familia Coleman* y *Tercer cuerpo*– no devienen en la desintegración de las relaciones humanas, sino que en la conformación de una nueva familia; que cierra con una última escena enternecedora de Darío arrullando a su hijo y velando el sueño de Celeste, una de las madres del niño.

Por una construcción de afectos hacia nuevas masculinidades

La disolución de las relaciones humanas que Tolcachir expone no son más que: “La pérdida con la cual la escritura intenta lidiar ha tragado, melancólicamente, a la escritura misma: el sujeto doliente que escribe se da cuenta que él es parte de lo que se ha disuelto” (Avelar, 315); un sujeto que ha perdido la capacidad de entablar lazos afectivos con otros. Esta situación es observable tanto en *La omisión de la familia Coleman* y en *Tercer cuerpo*; en ambas obras sus personajes operan incapacitados de proveer y ser proveídos de cualquier afecto⁹. Esta es la razón –justamente– de su proceder estático, ya que los sujetos de Tolcachir parecieran ver la vida pasar ante sí, sin tener ningún control ni rol sobre su propio destino; dada su incapacidad de ser afectados o afectar a otros. Ticineto y Halley (2007) señalan que: “affect refers generally to bodily capacities to affect and be affected or the argumentation or diminution of a body’s capacity to act, to engage, and to connect, such that autoaffectation is linked to the self-feeling of being alive –that is, aliveness or vitality” (2). Es lógico –consiguientemente– que tanto los Coleman como los compañeros de oficina de *Tercer cuerpo*; al no poder reflejar la experiencia consciente del afecto, sean incapaces de operar en la acción de sus contextos pasados y –por supuesto– presentes; puesto que: “Affect constitutes a nonlinear complexity out of which the narration of conscious states such as emotion are subtracted, but always with a ‘never-to-be-conscious autonomic remainder” (2).

A pesar de la visión –un tanto– pesimista sobre la imposibilidad de los sujetos de crear vínculos afectivos reales, Tolcachir demarca un desenlace distinto para *El viento en un violín*, cuyo final abierto entrega una visión más esperanzadora. El autor propone que es posible establecer vínculos afectivos, pero solamente cuando estos se alejan de la tríada tradicional de la configuración familiar padre-madre-hijos; como ocurre en la relación entre Celeste y Lena y –por añadidura forzosa– Darío. Su personaje representa uno de los principales problemas emocionales derivados de la educación heteronormada: “dirigida a ocultar, negar o relativizar los sentimientos, [...] [que] siguen reflejando un modelo estereotipado de masculinidad cuyo cumplimiento y conquista se sigue relacionando con la idea de ‘hacerse hombre” (Gasteiz, 2008, 28). Bajo esta mirada, las masculinidades hegemónicas –como Darío– generan un bajo nivel de frustración frente a la imposibilidad de elaborar mecanismos eficaces para gestionar sentimientos cotidianos, que le den sentido a su existencia y que muestren su vulnerabilidad sin entenderla como sinónimo de debilidad.

Efectivamente, Darío es la representación fidedigna del estereotipo masculino: un chico –heterosexual– de clase media con un tranquilo pasar económico, inteligente y guapo, pero que no le encuentra ningún sentido a su vida. Frente a la desesperación de la madre, Darío recurre al Psiconálisis –en una clara figura metonímica del Padre ausente– sin resultados fructíferos. Para Lacan (2005): “el nombre [del padre] es una marca ya abierta

9 Es interesante mencionar que la preocupación por el ‘estatuto de los afectos’ no solo en la dramaturgia de Tolcachir sino también en el teatro argentino del nuevo milenio, coincide con la creciente preocupación y estudio de los afectos en el Cono Sur. Aunque el ‘giro afectivo’ comience a finales del siglo XX, en los 90, en el marco anglosajón; existe una preocupación compartida por ambas partes, ya sea el contexto académico-anglo del nuevo milenio o la posdictadura argentina. Ticineto y Halley destacan que: “The Affective Turn throws thought back to the disavowals constitutive of Western industrial capitalist societies, bringing forth ghosted bodies and the traumatized remains of erased histories. It also send thought to the future” (3).

a la lectura –por lo que se lo leerá igual en todas las lenguas–, impresa sobre algo que puede ser un sujeto que hablará, pero que de ninguna manera hablará forzosamente” (87). Darío vive –desde esta perspectiva– bajo una pulsión escópica, entendiendo el mundo como un espectáculo que lo posee, su necesidad de deseo (por su hijo) no es más que la necesidad de sentirse él a sí mismo deseado¹⁰. Esta situación hace que se ponga en duda, quién realmente quiere criar a ese hijo en gestación y bajo qué razones se quiere criarlo. Por una parte Mecha apela a cuestiones económicas; Darío habla desde una lógica de propiedad; y solo Celeste y Lena instalan su deseo desde el amor –y hasta cierto punto– desde la pérdida:

Mecha: Mi amor, [a Celeste] vos lo amás al bebé, ¿no es cierto? ¿Pero, qué amás? El deseo de tener un bebé. No amás a un bebé real. Vos soñás y sentís pataditas de algo. Ni la carita le conocés. Pensá en el deseo de que sea sano, de que sea feliz. De que pueda disfrutar todo lo que la vida puede darle. [...] Y este hombre le puede dar una vida de rey a ese sueño tuyo. Así que seamos generosos. Pensalo. [...]

Lena: ¿Pero tengo que abandonarlo porque acá lo van a criar mejor? No entiendo. No es así. [...]

Mecha: ¿Se va a criar sin padre?

Lena: ¿Y acá se va a criar sin madre? [...] Por favor, no hagan esto. Yo escucho lo que me dice y me parece que tuvieran razón. Pero me muero si no lo tengo. A mí ya me sacaron un bebé, no me saquen este. [...] Nosotras lo podemos criar bien. Se los juro.

Darío: Pero es para él todo esto.

Lena: ¿Pero por qué se te dio por buscar tanto un chico que no buscaste, que nunca quisiste? ¿Por qué lo querés ahora?

Darío: Porque me dieron ganas. Está bien. Me dieron ganas de tenerlo. Yo estuve ahí. Y sentí que eso pasaba. Eso también es mío.

Celeste. Pero no era para vos. Era para nosotras.

Darío: Pero yo lo creé.

Lena: Nosotras también.

Darío: Bueno. Es de todos en ese caso. [...]

Mecha: ¿En qué quedamos Darío? ¿Querés al bebé, no lo querés?

Darío: Sí, lo quiero. Pero ellas lo quieren también. No puedo creer que siendo madre no entiendas eso.

Mecha: ¿Pero en dónde me meto yo? ¿Por qué me meto? Si a mí no me importa nada de esto. Llévenselo al bebé. Llévenselo a él también. (94-96)

En la proposición final de Darío, de una crianza ni convencional ni heteroparental, radica la esperanza de la obra; solo gracias al establecimiento de vínculos afectivos comunitarios existe la posibilidad de una nueva familia, una que ya no esté desgastada por los secretos, los traumas y las carencias del pasado. Una familia que –en otras palabras– supere los afectos truncados de la posdictadura. Es en este punto donde se encuentra el valor político¹¹ de la obra; en la comprensión que en los lazos colaborativos de cuidado, se encuentran nuevas claves afectivas que le permitan a los sujetos ser y sentirse amados.

10 En términos lacanianos, el deseo de Darío es una trampa, porque en realidad en su deseo por el Otro, se oculta un deseo hacia sí mismo, la falencia y la falta: “Él es allí la víctima de un señuelo, por lo cual eso que sale de él y lo enfrenta no es el verdadero [...], sino que su complemento, la imagen especular [...] El espectáculo captura al sujeto quien se alegra, se regocija. [...] Él cree desear porque se ve como deseado, y no ve que lo que el Otro quiere arrancarla es su mirada” (81). O en el caso de la Mecha, la madre de Darío, su voz y su derecho de elección.

11 La relación entre política y afectos es –en lo absoluto– nueva, y es –indudablemente– polémica. Ben Highmore (2010) resume con eficacia este conflicto al indicar que: “In the world of affect, of social aesthetics, is there a place for politics? Clearly if there is it wouldn’t be one that could hitch its flag straightforwardly to a sense of determinable outcomes. For a start, the complexity of these intermingling registers seems to guard against predictable effects and affects. If politics is envisaged as a form of rational persuasion for progressive ends, say, then the realm of social aesthetics might seem to be a significant hindrance for it” (135).

Así, al final del montaje Darío cuida a su hijo, pero también se ocupa que Celeste tome sus medicinas bajo la atenta mirada de la abuela Dora, que actúa como un pilar conciliador; mientras tanto, una mujer, Lena –el sostén económico del hogar– sale a trabajar. El final de esta historia –vale decir– es incierto. Para Dubatti (2011): “Se trata de un final abierto pero esperanzado, presidido por la imagen de la consagración del hijo en padre y del nacimiento del nuevo hijo como tópico ancestral de renovación y continuidad en la vida. Una nueva familia, un nuevo padre y un nuevo hijo, en tiempos oscuros” (19). Darío abandona su zona de comodidad, para no seguir los patrones descriptivos de la cultura heteronormada y –fallidamente– patriarcal en la que había vivido, considerando que los ‘ideales de conducta’ son el eje central del comportamiento reproductivo de la heteronorma. Concerniente a esto Sara Ahmed (2004) postula que: “Heteronormativity functions as a form of public comfort by allowing bodies to extend into spaces that have already taken their shape. Those spaces are lived as comfortable as they allows bodies to fit in; the surfaces of social space are already impressed upon by the shape of such bodies” (148). Es por ello que, frente al deseo de Darío en torno a una crianza colectiva que no calza con los parámetros del discurso social imperante (de su madre); este es expulsado de su hogar, para ser recibido en la casa de Dora, Lena y Celeste.

En todas estas piezas, la autoría patentiza un doble secreto –desde la lectura *lacaniana* de Zizek (2012) sobre el trauma– que trata de eludir propiamente la fascinación fetichista del contenido supuestamente oculto tras la forma, donde lo importante ya no es el contenido o el mensaje del secreto a develar, sino la forma en que se deconstruye el secreto (35). En el caso de esta trilogía no sería la disolución de la familia y/o de los vínculos afectivos aquello que cautiva; sino el secreto de la forma, aquel en donde la familia y los afectos no fallan, puesto que la falla es la configuración perteneciente a la tradición: la familia de las relaciones heteroparentales. Tolcachir invita –bajo esta lógica– a restituir y refundar las bases creacionales de las relaciones socio-afectivas; que si bien parecían disueltas por la posdictadura, nunca debe olvidarse –como bien decía Hördelin– que la disolución en la nueva vida puede darse en una reminiscencia de lo disuelto. Ya no hay familias; ya no hay afectos. Hay reminiscencias de las familias que alguna vez fueron y de las relaciones humanas que alguna vez se tuvieron. Porque –hay que convenir– existe una necesidad por dichas reminiscencias, para poder encarar el mundo que se aproxima sin estar inmerso en una profunda soledad. Para poder fundar un nuevo correlato familiar, tal vez hace falta –como proponía Marito– una caja de fósforos que queme el hogar hasta sus cimientos; puesto que solo en la destrucción de la familia conservadora y acéfala, sería posible el renacimiento de nuevas construcciones familiares afectivas.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara. (2004). *Queer Feelings. The Cultural Politics of Emotion*. Great Britain: Edinburgh University Press. 144-167.
- Aguilar, Paula. (2010, julio). Violencia y literatura. Acerca de cómo conjurar el pasado traumático latinoamericano. *Revista Alpha* N° 30. 157-167.
- Avelar, Idelber. (2000). *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio.
- Cabanchok, Samuel. (2000). *Introducciones a la Filosofía*. Barcelona: Gedisa y Universidad de Buenos Aires.
- Caruth, Cathy. (1995). Introduction. En: Caruth, Cathy (ed.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP. 3-12.
- Cornago, Óscar. (2005, julio). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Telón de Fondo* N° 1. Recuperado de: <http://www.telondefondo.org>
- Dubatti, Jorge. (2002). Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001). En: Dubatti, Jorge (coord.). *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoética I*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación. 3-72.
- (2011). Introducción. Claudio Tolcachir y el teatro de Buenos Aires en el siglo XX. En: Tolcachir, Claudio. *El viento en un violín y otros textos*. Buenos Aires: Atuel. 5-27.
- Duggan, Patrick. (2012). *Trauma-Tragedy. Symptoms of contemporary performance*. Great Britain: Manchester University Press.
- Gasteiz, Vitoria. (2008). *Los hombres, la igualdad y las nuevas masculinidades*. España: Emakunde.
- Gioiga, Emma. (2011). *Tercer cuerpo* de Claudio Tolcachir. Recuperado de: http://www.losinrocks.com/escenas/tercer-cuerpo-de-claudio-tolcachir#.VUFH0dN_Oko
- Highmore, Ben (2010). Bitter after taste. Affect, Food, and Social Aesthetics. En: Gregg, Melissa y Seigworth, Gregory J. (eds.). *The Affect Theory Reader*. United States: Duke University Press. 118-137.
- Jackson, Rosemary. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- Jelén, Marcela. (2006, julio). El silencio representado: *La omisión de la familia Coleman* de Claudio Tolcachir. *Telón de fondo* N° 3. Recuperado de: <http://www.telondefondo.org>
- Kreimer, Clara. (s/a). De Brecht a Tolcachir: la oficina épica. Recuperado de: <http://www.artecriticas.com.ar/detalle.php?id=160&c=4>
- Lacan, Jacques. (2005). *De los nombres del Padre*. Buenos Aires: Paidós.
- Lévi-Strauss, Claude. (1949). *Las estructuras sociales de parentesco*. Buenos Aires: Paidós.
- Richard, Nelly. (2003). Las reconfiguraciones del pensamiento crítico en la postdictadura. En: Jáuregui, Carlos y Davobe, Juan Pablo (eds.). *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. 287-300.
- Ticineto Clough, Patricia y Halley, Jean (2007). Introduction. En: Ticineto Clough, Patricia y Halley, Jean (eds.). *The Affective Turn. Theorizing the social*. London: Duke University Press. 1-33.
- Tolcachir, Claudio. (2011). *El viento en un violín y otros textos*. Buenos Aires: Atuel.
- Zizek, Slavoj. (2012). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.