

**antología
de teatro
latinoamericano
(1950 - 2007)**

TOMO I

autores: Lola Proaño-Gómez - Gustavo Geirola

Proaño, Lola

Antología de teatro latinoamericano / Lola Proaño y Gustavo Geirola ; ilustrado por Oscar Ortiz. - 1a ed. - Buenos Aires : Inst. Nacional del Teatro, 2010.
v. 1, 646 p. ; 22x15 cm. - (Estudios teatrales)

ISBN 978-987-9433-81-2

1. Teatro Latinoamericano. I. Geirola, Gustavo II. Ortiz, Oscar, illus. III. Título
CDD Ha862

Fecha de catalogación: 29/04/2010

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta n° 165/07

CONSEJO EDITORIAL

- > Beatriz Lábatte
- > Gladis Contreras
- > Alicia Tealdi
- > Mónica Leal
- > Carlos Pacheco

STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Raquel Weksler
- > Adys González (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño y diagramación*)

© INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN: 978-987-9433-81-2

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Reservados todos los derechos

Impreso en Buenos Aires, mayo de 2009

Primera edición: _____ ejemplares

> agradecimientos

En primer lugar, queremos agradecer al National Endowment for the Humanities (NEH) por habernos otorgado las Becas que nos permitieron conformar la base inicial de esta Antología.

Agradecer también a todos nuestros colaboradores, en América Latina y Estados Unidos, que contribuyeron en la selección de autores y la provisión de las obras, en la redacción de los panoramas histórico-culturales de su país de origen y de las biografías de cada dramaturgo. Les agradecemos a ellos y también a todos aquellos cuyos nombres sería largo enumerar (a riesgo, además, de un olvido injusto) por habernos enviado materiales o datos de todo tipo, sin los cuales no habiéramos podido dar forma final a este proyecto.

Agradecemos, muy especialmente, al Instituto Nacional del Teatro de Argentina y a su Editor Responsable, Carlos Pacheco, sin cuyo interés, apoyo y entusiasmo este trabajo no hubiera llegado a feliz término. Además queremos expresar nuestro especial reconocimiento a Graciela E. Rodríguez, por su colaboración, dedicación y sugerencias durante las últimas etapas de la finalización del proyecto.

Finalmente, agradecer a las instituciones en donde trabajamos, Pasadena City College y Whittier College, a las autoridades, colegas y estudiantes por su colaboración en algunas de las etapas del largo proceso, de casi siete años, durante los cuales hemos trabajado en el armado de esta Antología.

La *Antología de Teatro Latinoamericano* (1950-2007) es un proyecto que iniciamos hace varios años atrás con el apoyo de dos becas otorgadas por el National Endowment for Humanities (NEH). En aquel entonces, nuestra propuesta estaba orientada hacia una antología capaz de dar un panorama de la escritura dramática en América Latina (desde 1950 a 2000) que fuera adecuada para la enseñanza del teatro latinoamericano en Estados Unidos. Nos animaban en ese entonces objetivos pedagógicos que, obviamente, ya no están tan presentes en el resultado final que el lector tiene en su mano. Inicialmente, nuestra meta era antologizar obras breves –más fáciles de leer y discutir en una sola sesión de clase– para estudiantes que estuvieran aprendiendo el castellano y estudiando cultura y literatura latinoamericanas; por tal motivo, creímos conveniente ofrecer introducciones histórico-culturales de cada país en el período considerado y biografías breves de cada uno de los autores. Completada la beca, comenzamos a pensar en la publicación del proyecto, pero por las dimensiones que había alcanzado y por la inclusión de materiales audiovisuales, lo hacían poco atractivo para las editoriales estadounidenses especializadas en publicaciones de materiales pedagógicos. Después de todo, el teatro latinoamericano se enseña en cursos de grado y algunos de postgrado (maestría y doctorado), pero con muy limitado número de estudiantes en cada caso, lo que no justificaba, a los ojos de dichas editoriales, la publicación de un material excesivamente extenso.

No nos rendimos y continuamos la búsqueda de alguna editorial latinoamericana que aceptara el reto de publicar el proyecto, que constaba tanto de los textos como de los materiales audiovisuales que habíamos logrado recoger. Fue así que, finalmente, el Instituto Nacional de Teatro de Argentina (INT) se interesó y aceptó el reto, comprendiendo la dimensión histórica y cultural de nuestro proyecto. Consecuentemente, nos vimos en la necesidad de revisar por completo la antología. El proyecto, al alejarse de los objetivos pedagógicos y al extender el período de tiempo cubierto hasta 2007, ha tenido algunos cambios. Así, por ejemplo, los autores más jóvenes que no tenían obras en un acto escritas antes del 2000, pudieron ser incluidos con obras breves escritas con posterioridad a esa fecha. Asimismo, algunos autores ya canonizados nos propusieron considerar obras más recientes y, como nuestro interés era, en lo posible, poner textos no publicados, dimos cabida a dichas sugerencias. Tuvimos, pues, que realizar un balance muy difícil entre textos que nos parecían infaltables en una Antología de este tipo y la tentación de incluir

obras no canonizadas o no publicadas hasta el momento. Finalmente, también decidimos incorporar textos escritos por autores más recientes –no necesariamente de la última generación– cuya producción no se localizaba en los centros capitalinos. Así fue como algunos autores que estaban en el proyecto original no figuran en la nueva versión e ingresaron, en cambio, otros con producción más reciente.

El trabajo que hemos realizado fue lento y difícil. En primer lugar, había que seleccionar autores y cerciorarse que tuvieran obras en un acto. Nuestra primera dificultad fue la selección de los textos, pues la mayoría no son accesibles en las bibliotecas de Estados Unidos. Los repertorios bibliográficos del teatro latinoamericano en Estados Unidos están muy dispersos, ya que su existencia en las bibliotecas depende de que en las universidades se enseñen cursos de teatro latinoamericano dentro de la oferta pedagógica de los Departamentos de Español. De otro modo los textos dramáticos están ausentes de las colecciones de las bibliotecas puesto que los Departamentos de Teatro ignoran casi por completo el teatro producido en Latinoamérica¹. Fue por tanto, de gran ayuda, la posibilidad de leer obras en formato electrónico provistas por los autores o instituciones que tienen portales dedicados a ello y contar con la colaboración de nuestros colegas latinoamericanos tanto para la sugerencia de textos como para el envío de los mismos. Otro problema fue que no todos los autores que quisimos incorporar tenían obras en un acto que calzaran dentro de la Antología cuyo énfasis está puesto en la relación de la producción dramática con el contexto histórico de los países. Por otra parte y a pesar de todo lo anterior, no se nos escapa que toda antología es, en cierto modo, parte de un proceso de formación de canon, lo cual nos ha obligado a ser muy cuidadosos en la selección de autores y textos.

El lector difícilmente podrá hacerse una idea de todo lo que tuvimos que sortear, no solo para conseguir las obras, sino también para localizar a los autores a fin de solicitarles los materiales audiovisuales y, eventualmente, su permiso de publicación. Fue muy difícil, en algunos casos, saber quién tenía los derechos de autor, en el caso de dramaturgos ya fallecidos; hubo también dificultades para conseguir domicilios, teléfonos, correo electrónico de muchos de ellos. En estos

¹ Basta cotejar dos publicaciones para la enseñanza del teatro mundial recientemente aparecidas: *Theatre In Your Life*, de Robert Barton y Annie McGregor (Boston, MA: Wadsworth, Cengage Learning, 2008) y *The Essential Theatre*, de Oscar G. Brockett y Robert J. Ball, 9th edition (Boston, MA: Thomson/Wadsworth, 2008). En dichas publicaciones, con sendos capítulos dedicados al teatro europeo (con total exclusión de España), al teatro asiático [China, Japón, India] y al teatro africano, no hay ninguna mención al teatro latinoamericano, ni siquiera un párrafo dedicado al teatro del Siglo de Oro español. Sólo se mencionan dos o tres autores "US Latinos"; como por ejemplo el Teatro Campesino de Luis Valdez y *Anna in the Tropics* de Nilo Cruz. A pesar de que muchas obras recientes del teatro latinoamericano han sido presentadas en Europa y Estados Unidos en castellano o en las lenguas del país donde se realizó el montaje, no hay duda que en el futuro habrá que promover la traducción y la publicación de las traducciones que usualmente se hacen para el montaje en el extranjero.

aspectos fue también crucial contar con la colaboración de nuestros colegas residentes en los países latinoamericanos, gracias a los cuales pudimos resolver innumerables problemas y suplir la información necesaria.

América Latina es una construcción conceptual que usamos los investigadores por razones de comodidad, de práctica o de costumbre y, sin duda, no sin pocos perjuicios para la comprensión de la cultura de esa región. La diversidad cultural de casi todos los países que conocemos como formando parte de ese territorio es tan amplia y compleja que, en cierto modo, nos obligó a ceder frente a muchos de nuestros propios principios políticos y culturales. En primer lugar, no fue posible incorporar todos los países; este fue el caso especialmente de Centroamérica y el Caribe. En segundo lugar, no pudimos evitar centrarnos en la figura del autor dramático, de modo que mucho material teatral de creación colectiva (de sala, popular o comunitario), así como algunos géneros y subgéneros (teatro infantil, musical, teatro de títeres, etc.) tuvo que ser descartado. En tercer lugar, aunque temáticamente hemos tratado de incluir obras con la representación del mundo indígena o afro, nos fue imposible incorporar obras en diversas lenguas o en lenguas indígenas. Así, por ejemplo, en el caso de Brasil, incorporamos una obra en portugués y la segunda, de Augusto Boal, en castellano, idioma en el que había sido escrita originalmente durante el exilio de su autor en Buenos Aires, por lo que tiene un marcado acento argentino.

Nuestra concepción del teatro como un hecho que rebasa lo puramente dramático-textual-verbal, nos imponía dar, en lo posible, algún testimonio de las puestas de los textos incluidos en la Antología o, en lo posible, dar reconocimiento de la existencia de un teatro no basado en el texto dramático. Es así que, por ejemplo, el lector encontrará en el DVD una obra de Paraguay, dirigida por Tana Schémbori, Premio Nacional de su país. En el libro Schémbori cuenta el proceso de creación de dicha obra que no incluye lenguaje verbal. En otros casos, a pesar de que el espectáculo tuviera un texto dramático, no lo hemos incorporado, en virtud de que la concepción dramaturgica del teatrista justamente descentraliza ese texto verbal y no favorece su publicación como algo representativo de su producción. Es lo que ocurre con el argentino Ricardo Bartís, importante figura del teatro producido en Latinoamérica hoy. Es ya conocida la posición de Bartís respecto de la importancia de la actuación como componente fundamental de su teatro, factor que, de publicarse el texto, quedaría ineludiblemente afuera. Hay en él una teorización muy profunda sobre la dramaturgia actual y por eso nos pareció ineludible incorporar sus reflexiones escritas, en este caso, entretrejidas por los comentarios y recopilación de Graciela E. Rodríguez. De este modo, en lugar de incluir sólo el texto verbal, amputándolo de aquello que resulta fundamental en la experiencia de su autor, nos pareció más acertado incorporar su visión del teatro.

Nos propusimos dejar un testimonio, aunque muy limitado, de la puesta en escena de algunas obras mediante fotos (especialmente para las décadas más tempranas) o fragmentos de video. Obviamente, sabíamos que algunos registros en video solo eran posibles desde la década de los 80; aún así, no siempre hemos tenido éxito en reunir fotografías (retratos de los autores o de las puestas en escena) y menos aún en contar con imágenes de video de todas las obras más recientes incluidas en la Antología. Desgraciadamente, aún cuando contamos con imágenes en video, no siempre nos fue posible localizar la información sobre los responsables de la filmación o la ficha técnica de la puesta que nos diera datos completos sobre la misma (dirección, actores, iluminación, música, escenografía, etc.). Sin embargo, creemos que los materiales audiovisuales incorporados a nuestro proyecto son una contribución fundamental para promover en América Latina la conciencia sobre la necesidad de conservar archivos organizados, cosa que ocurre en muy pocos países de la región.

En lo posible, hemos tratado de incluir obras y montajes que demostraran el amplio espectro de temas y cuestiones, estilos y propuestas estéticas que convergen en la dramaturgia latinoamericana actual. Como se comprende fácilmente, no se podía incluir ni la enorme cantidad de autores que hay en cada país ni tampoco la gran variedad de obras de alta calidad. Una antología es, justamente, un desgarrante proceso de exclusión e inclusión en el que intervienen muchos factores, a veces azarosos e imprevisibles, otras determinantes. Entre estos últimos, imposibles de evitar, están las preferencias investigativas marcadas por los gustos personales, que hemos tratado de equilibrar, y la imposibilidad de lograr la autorización para publicar la obra. Nos fue preciso, muchas veces, superar esa sensación de poda, sabiendo de antemano que el lector impugnará la falta o la inclusión de un dramaturgo, a sus ojos, indispensable o prescindible, respectivamente.

Un párrafo aparte merece el trabajo de los colegas que han participado en este proyecto. En muy pocos casos las contribuciones han sido escritas por investigadores residentes en Estados Unidos. En lo posible, nuestro objetivo era dar participación a aquellos que viven en los países representados en esta Antología, ya que ellos eran los más aptos para localizar datos y materiales, y cuya presencia en la Antología da también visibilidad a la existencia de áreas de estudio, instituciones e investigadores que, en cada país, están dedicados al estudio del teatro. Nuestros colaboradores, es decir, los colegas que tuvieron a cargo los panoramas histórico-culturales y las biografías de los autores, han realizado un trabajo estupendo, no solo en la difícil tarea de detallar en pocas páginas los rasgos más sobresalientes de la historia reciente de sus países, sino en la recolección de todo lo que se ofrece en DVD en este proyecto. Demás está decir que dicha tarea es prácticamente

imposible de llevar a cabo desde Los Ángeles, California, donde nosotros vivimos y trabajamos. Por ello, les agradecemos nuevamente a todos nuestros colaboradores y a muchos de los autores el habernos facilitado sus materiales audiovisuales, los cuales, debido a los diversos formatos utilizados, abrió el capítulo de otro desafío que tuvimos que superar.

Finalmente, una reflexión técnica, a manera de advertencia. A medida que los textos se acercan al final del siglo xx y principio del siglo xxi, vemos que para muchos dramaturgos –que también, en general, son los que dirigen sus propias obras– el formato más clásico o tradicional de escritura dramática no parece ya ser suficiente para expresar su visión estética. Es así que el lector se enfrentará a textos que no pueden leerse como se acostumbraba en la dramaturgia más convencional. A veces no se sabe quién es el personaje, quién habla, dónde está, etc. Se usan diversos recursos de espacialización de la escritura, apelando –como incluso ocurre en textos más tradicionales– al uso no convencional de la bastardilla, la negrita, las comillas, la mayúscula y el subrayado, tanto para las acotaciones dramáticas como para otras instancias de la escritura. En consecuencia, no nos fue fácil dar con un diseño homogéneo capaz de unificar la presentación gráfica de la Antología. Muchos de los textos fueron tomados de versiones ya publicadas y otros tantos fueron enviados por correo electrónico por sus autores. Hemos así procedido a uniformar en la medida de lo posible, pero en muchos casos –aún arriesgando un poco la consistencia de la Antología– respetamos la diagramación realizada por el autor.

Esperamos que esta Antología sirva para dar a conocer la riqueza y variedad del teatro latinoamericano desde la mitad del siglo xx hasta hoy y no solo para el lector interesado, ni tampoco exclusivamente para los profesores e investigadores enfocados en dicho teatro, sino incluso para promover un conocimiento y a la vez un diálogo secreto entre los autores de cada país, quienes muchas veces se desconocen entre sí. Esperamos también que la Antología promueva el deseo del lector –y de los teatristas en general– de explorar más detenidamente un país o una serie de autores, o de montar en su país la obra de un colega alejado de su región. Si esto ocurre alguna vez, nuestro esfuerzo se verá ampliamente recompensado.

Lola Proaño-Gómez
Pasadena City College

Gustavo Geirola
Whittier College

Argentina

Oswaldo Pellettieri

Universidad de Buenos Aires

Con la colaboración de Yanina Leonardi

Los diez años de gobierno de Juan Domingo Perón cambiaron, sin duda, a la sociedad argentina: incentivó la movilidad social, concretó reformas en la legislación laboral e individual que dieron paso a la consolidación de la clase media, integró a la vida nacional a obreros industriales y trabajadores rurales, consolidó la industria argentina y nacionalizó los servicios públicos, quedando el país como dueño de sus recursos naturales. Las objeciones se plantearon en el ámbito de las libertades públicas, la educación y la cultura, en los que fue reaccionario, lo que le valió, a pesar de ser un gobierno elegido por absoluta mayoría del pueblo, la crítica y la militancia antiperonista de la clase media y del medio cultural. Las publicaciones oficiales sostenían un programa cultural que igualaba la dependencia cultural a la dependencia económica, que habría sido superada por el peronismo, e identificaban a la cultura preexistente con el elitismo extranjerizante, proponían cambios totales a través de un nuevo cauce cultural hijo de lo grecolatino y de lo español, unido a la cultura de la tierra y exaltaban las virtudes igualitarias de los planes quinquenales. Esta política cultural, en lo referente a lo teatral, no fue coherente y no coincidió, ni siquiera cercanamente, con la tendencia dominante en el campo intelectual.

A partir de 1955 y hasta 1958 el gobierno militar (Revolución Libertadora) llegó a prohibir pronunciar el nombre de Perón en público, lo que no impidió que ocupara un rol central en la vida nacional. Esa prohibición hizo que los gobiernos de Arturo Frondizi (1958-1962) y de Arturo Illia (1963-1966) —que insistieron en prohibiciones parciales— pudieran ser considerados como democracias formales, ya que distaban mucho de representar la voluntad popular.

Los gobiernos de Frondizi e Illia dieron lugar al auge de la clase media, de la denominada sociedad de consumo y la apertura de nuevas propuestas culturales en el campo intelectual. Se produjo una etapa de intensa euforia dentro del campo, debido a que las “libertades” otorgadas por el poder permitían una modernización creciente, que trajo consigo la entrada de nuevas formas culturales, que hasta ese momento no habían circulado, o lo habían hecho con restricciones. A su vez, estos cambios en la circulación trajeron inmediatamente modificaciones en las formas de vida, las costumbres y en el hacer de los habitantes del país. Comenzaron a

revalorizarse algunos aspectos de la política social del peronismo, especialmente por parte de la Unión Cívica Radical Intransigente y de su orientador, Arturo Frondizi, quien había llegado al gobierno en 1958 con el apoyo crítico del peronismo y de la denominada “nueva izquierda”. Frondizi llevó a cabo un programa de gobierno caracterizado por su liberalismo económico, que contradijo las propuestas presentadas durante la campaña electoral.

El triunfo de Fidel Castro se proyectó fuertemente en el pensamiento de la “nueva izquierda” y en la evolución de los hechos que siguieron a lo que se denominó “la traición de Frondizi”.

Las tensiones sociales y políticas que jaquearon tanto a Frondizi como a Illia sólo estallaron rotundamente después del golpe de Estado de 1966 (“Revolución Argentina”, 1966-1973, que instaló como presidente al General Juan Carlos Onganía), y posteriormente a partir del “Cordobazo” y la aparición de la guerrilla. Existió en este período una censura institucional, que se concretó específicamente en la prohibición de algunos espectáculos, fundada siempre alrededor del tema del “deber ser de la cultura” y de “nuestro estilo de vida”, “conjunto de valores”, “modos de ser”, “nuestra tradición”.

Se afirmó el revisionismo dentro del panorama de la historia del país, realizando una nueva lectura del fenómeno del peronismo que adquirió centralidad dentro del campo intelectual en el período 1966-1976. Este cuestionamiento de la “historia oficial” se concretó en los setenta en el teatro de intertexto político. Las dos medidas más duras de esta “nueva” situación política fueron la denominada “noche de los bastones largos” (28/6/1966), en la que tuvo lugar la toma de la Universidad con la consiguiente pérdida de su autonomía, lo que trajo aparejada la renuncia de los mejores profesores, y la ley 17.401 (1967) destinada a la “represión de las actividades comunistas”.

Durante las presidencias militares de Marcelo Levingston y de Alejandro Lanusse, la crisis política y social se intensificó. El gobierno levantó la clausura política y Perón y Ricardo Balbín (líder del Partido Radical) crearon “La hora del pueblo”, en la que ambos partidos luchaban juntos por la apertura democrática. A comienzos de los setenta Perón creó el Frente Cívico de Liberación Nacional y en marzo de 1973 ganó las elecciones presidenciales la fórmula Cámpora-Solano Lima. En junio de 1973 Perón regresó al país definitivamente y al mes siguiente Cámpora renunció y convocó a nuevas elecciones, en las que triunfó la fórmula Perón-Perón (15/10/1973).

El 1º de julio de 1974 muere Juan Perón, e inmediatamente asume al poder la vicepresidenta María Estela (Isabel) Martínez. José López Rega se convirtió en el orientador del gobierno, y la Triple A, organización parapolicial que asesinó y

amenazó a muchas figuras del campo intelectual, comenzó a funcionar. Isabel Martínez careció de respuestas que dieran una solución al problema de la violencia y a la crisis económica, y que profundizaran el pacto social y el acuerdo institucional.

Entre 1966 y 1976 las presiones del campo de poder sobre el campo intelectual se intensificaron y los creadores sintieron la fuerza de las intromisiones de los gobiernos sobre “su espacio social relativamente autónomo”. Las apropiaciones de nuevas formas provenientes de otras culturas –producidas porque el sistema necesitaba nuevas ideologías estéticas y procedimientos que no encontraba en su interior– se hicieron más evidentes a partir de mediados de los sesenta.

Comenzaron a circular en Buenos Aires nuevos textos de autores extranjeros, como *Los condenados de la tierra* de Franz Fanon, *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco y se publicaron los textos fundamentales del estructuralismo –Marcuse, Adorno, Barthes, Genette, Todorov, Greimas, Kristeva, entre otros.

Se produjo la aparición de nueva bibliografía sobre teatro como: *El espacio vacío* de Peter Brook, *Hacia un teatro pobre* de Grotowski, y textos literarios y críticos de los autores alemanes Bertolt Brecht y Peter Weiss. Este último, por su actitud de intelectual comprometido, fue objeto de gran interés, tanto para los teatristas como para la crítica, y su obra tuvo especial incidencia en el teatro de contenido político.

En lo específicamente teatral, se produjo un intercambio de procedimientos entre los realistas y los absurditas, provocado por la intensificación de los problemas económico-sociales, que a su vez profundizaron el cuestionamiento del teatro al contexto socio-político.

El 24 de marzo de 1976 cae el gobierno de Isabel Martínez y se establece el Proceso de Reorganización Nacional. A partir de allí todos los males del país se radicalizaron y se estableció un régimen dictatorial como nunca había conocido el país y que se extendió a todos los campos de la vida social y cultural.

La dictadura culminó en 1983 con el retorno de la democracia y el acceso al gobierno del radical Raúl Alfonsín.

La etapa que incluye la dictadura y su retorno a la democracia puede dividirse en tres períodos:

1. 1976-1980: auge del terror y de la doctrina de la “seguridad nacional”, con censuras y prohibiciones, desapariciones y exilios y una muy relativa autonomía de las instituciones legitimantes.

2. 1980-1983: se abrió con la designación, por parte de la Junta Militar, de Roberto Viola en reemplazo de Jorge Rafael Videla. A partir de esta designación

(29/3/1981), comenzó la decadencia del “Proceso” que alcanzó su punto culminante en 1982, durante el gobierno de Leopoldo Fortunato Galtieri, con la derrota en la guerra con Inglaterra por las islas Malvinas.

3.1983: asume al poder el gobierno democrático de Raúl Alfonsín, con el retorno de las libertades públicas, de los exiliados y una nueva ubicación del teatrista dentro del campo intelectual y de la sociedad.

En lo concerniente al campo teatral, continuó la remanencia del denominado circuito de teatro independiente, desaparecido a fines de la década del sesenta. Ni la administración de la dictadura ni la del gobierno de Alfonsín, practicaron una clara política cultural para los teatros oficiales, y tampoco dispusieron de un presupuesto adecuado para el funcionamiento de los mismos. La excepción fue la gestión de Kive Staiff al frente del Teatro Municipal General San Martín, que creó un verdadero sistema teatral dentro del circuito dominante con su repertorio, sus formas de actuación y su público, y terminó siendo sinónimo de “calidad teatral”.

Se concretó la segunda fase de la segunda modernidad teatral argentina (1976-1983), que marcó el auge del realismo reflexivo, fenómeno que incluyó también otras formas del realismo, como el realismo crítico. El 28 de julio de 1981 surgió el movimiento Teatro Abierto como respuesta del campo intelectual a la dictadura. Los textos que conformaban su programación, entraban en polémica con el hacer del discurso autoritario, convirtiéndose en el instrumento más idóneo para enfrentar desde el arte al Proceso militar.

La primera parte del gobierno de Raúl Alfonsín, llegó hasta 1986, fecha en la que comenzó su declinación. La década culminó con el advenimiento de Carlos Menem, cuyo gobierno terminó en el año 2000, cumpliendo dos mandatos consecutivos. El período del gobierno menemista fue seguido por el gobierno del radical Fernando de la Rúa, que llegó al poder como producto de la alianza realizada por la Unión Cívica Radical y el Frente Grande.

Menem y su política cultural fueron un emergente de nuestra “posmodernidad indigente” (Dotti, 1993). Se produjo una intensificación de la distancia entre la institución teatral y los sectores mayoritarios de la población, con el correspondiente achicamiento del campo intelectual correspondiente al teatro. Este achicamiento estuvo ligado a factores extrínsecos al teatro, la decadencia económica de la clase media, la competencia de la televisión por cable, entre otros factores, pero se explica cabalmente por causas intrínsecas, como la crisis de lo que denominamos “teatro comunitario”, aquel que tiene en cuenta al público, que trata sus problemas, sus miedos, sus limitaciones, sin demagogia pero a través de un franco intento de identificación simpática.

A comienzos del período aparecieron una serie de tendencias formalizadoras de un nuevo sistema teatral que denominamos teatro de resistencia a la modernidad domesticada y teatro de parodia y cuestionamiento. También se produjo, a partir de 1990, la aparición de lo que llamamos la tendencia emergente, que se presenta como antagonista al público, jactándose de querer instalarlo en el caos, rechazando la preocupación básica de la vanguardia y la neovanguardia, que consistía en crear un arte nuevo en una sociedad alternativa. En un ambiente limitado durante años a “vivir con lo nuestro” teatralmente, ha realizado una recepción productiva y hecho circular en el sistema teatral argentino el intertexto de una serie de autores fundamentales de la escena de hoy. Este teatro es el resultado de una mezcla muy productiva de estos intertextos con el teatro neovanguardista del absurdo, cuyo último exponente moderno tardío apareció en los sesenta. El teatro de intertexto posmoderno se da a conocer de la mano de la función hegemónica de lo mercantil, del menemismo, del libre mercado, de la desintegración de la sociedad, de la proletarización de la clase media, de la “lumpenización” del proletariado, de la limitación del estado de bienestar, de la crisis de la sociedad del trabajo, del advenimiento de una intensa instrumentalización cultural desde el poder económico que maneja a discreción el mensaje informativo dirigido al público.

Ricardo Bartís
Sportivo Teatral

Graciela E. Rodríguez
Instituto Universitario Nacional de Artes, Buenos Aires

*Un nuevo modelo de actor, esta vez creador,
y un nuevo estilo para la dirección
y la dramaturgia, mucho más presente
y atenta a las particularidades de la escena
y la carne de la escena, que no es otra cosa que el actor.*
Bartís

Ricardo Bartís nace en 1949. Director, maestro de actores y dramaturgo, comenzó como actor teatral en 1978 y cinematográfico en 1980. Desde el año 1981 hasta la fecha dirige el Sportivo Teatral de Buenos Aires. Es uno de los directores más elogiados y reconocidos en la escena teatral de la Argentina y a nivel internacional; locuaz y polémico, ácido en sus comentarios y con una visión crítica sorprendente, un encuentro con él tiene la seducción de la inteligencia y la reflexión permanente. Su pensamiento lleva siempre a un confrontar y revisar conceptos.

Este trabajo es el resultado de una recopilación de diversas fuentes y publicaciones previas y de mi intercambio con Ricardo Bartís en la conversación mantenida en el Sportivo Teatral en agosto-septiembre de 2008², realizado específicamente con el propósito de lograr una síntesis que explique su pensamiento y aclare el proceso creativo de *Postales Argentinas*, *De mal en peor* y *La pesca*. En ese sentido, todas las citas que no tienen referencia bibliográfica corresponden al intercambio hecho con Bartís con el propósito de escribir esta nota.

Con respecto a la publicación de sus textos dramáticos, dice Bartís:

Siempre he planteado mi resistencia a la publicación de los textos en los cuales trabajo, inclusive las adaptaciones... No creo en el valor de textos

² Las itálicas se usarán cada vez que me refiera a este intercambio tenido con Bartís con el propósito exclusivo de la escritura de este artículo.

separados de aquello que se produce en el escenario... Lo más importante que pasa ahí es la fuerza y energía con que se actúa ese texto, los movimientos escénicos, la distribución de los cuerpos, el ritmo, la voz, pero nada de eso está ni podrá estar nunca dentro del texto, nunca podrá estar esa energía, esa decisión, esa voluntad de existencia que yo busco cuando dirijo un espectáculo. Ese texto sería ajeno a mí, como si fuera separado... Quedaría muy reducido mi trabajo, colocado en un lugar de autor o dramaturgo, y no es esa mi forma de ubicarme en el teatro. Esa es mi resistencia... El texto ha tenido siempre una supremacía ideológica en relación con la forma y el cuerpo... cristalizando la creencia de que el relato textual es el relato de los sucesos escénicos... no tienen nada que ver... está en juego una situación de otro orden... de carácter orgánico. Hay cuerpos, organicidad corporal, sangre, musculatura, química, energía de contacto que se van a poner en movimiento. El texto, es parte entonces de un entramado, de una opinión³.

Bartís reflexiona durante nuestro encuentro y dice:

Pasión y teatralidad es lo que marca el proceso de creación. La actuación, ese es el centro del teatro. No trabajo con un texto preexistente, trabajo con ideas y con un relato simple, luego intento crear en los actores un campo poético personal, y podemos estar ensayando meses sin que aparezca ningún texto, ningún personaje, esto se irá construyendo en el proceso de ensayos. Tengo algunas ideas que me divierten, territorios, sensaciones; la ciudad, lo mitológico, el fracaso, la mente, la violencia, el humor. Hay referencias también de lo propio, de lo personal, que no es lo biográfico, sino una melodía resonante, un gusto. Como con cualquier gusto, uno demarca cosas que lo diferencian. No hay que ser ingenuo: las afirmaciones que se pueden desarrollar en los lenguajes poéticos teatrales difieren. No es igual todo el teatro que se hace hoy en la Argentina, desde ya. El cuerpo dramático de las obras está protegido por una ilación firme. Me mueve, más allá de cotejar dudas o de revisar conceptos, el convencimiento de quien maneja, más que citas o frases importadas, recursos de un pensamiento propio.

Una buena parte del trabajo de Bartís se ha centrado en una reflexión crítica a nivel teórico sobre el hecho teatral en la sociedad argentina y de cara al mundo

³ "Ricardo Bartís: imaginación técnica y voluntad de juego. El texto vampiro de la actuación." Revista *Conjunto*. Casa de las Américas. Edición 111. 1998.

exterior. Esta profunda autoconciencia acerca de su labor puede explicar que, antes de que fuera considerado como figura relevante tanto en la escena de Buenos Aires como en el exterior y se legitimara su teoría teatral, Bartís ya había elaborado un discurso que sostenía a nivel teórico su trabajo personal. Bartís construye un relato actoral emancipado, pero no independiente, del relato dramático de manera que entre uno y otro, entre la realidad física y emocional del actor construida en tiempo presente y el mundo ficcional, crea una distancia capaz de proyectar la carga crítica de la obra hacia el afuera del espectador, hacia el mundo político exterior que rodea esa burbuja poética que es la obra teatral, entendida ahora como una maquinaria de relojería alimentada con emociones humanas. Bartís diferencia así dos niveles, el poético y el político, devolviendo al trabajo actoral la suficiente libertad creativa, pero sin dejar de vincularlo con una proyección política que sólo termina de ser efectiva en la medida en que es percibido –sentido– por el espectador que mira desde afuera⁴.

Entre sus interlocutores teóricos dentro del campo teatral, aparte de Meyerhold que es la figura más distintiva, hay que destacar el modelo teatral de Kantor, cuya compañía pasó por Buenos Aires en diversas ocasiones a lo largo de los años ochenta. Ya en 1986 el director argentino se refería al actor como un extraño que se alza frente a la mirada desconcertada del espectador para llevar a cabo un acto sacrificial ligado a la muerte, en el cual este expone física y emocionalmente su yo más profundo, destacando que en ese lado, en ese extraño acto de entrega, en su innegable realidad presente e inmediata, radica el misterio del teatro que adquiere así cierta dimensión metafísica, y no del otro lado, aquel de la construcción del personaje; perspectiva esta última que desplazó la discusión teatral al espacio dramático, recuperado ahora como un trampolín sobre el que se proyecta la realidad física del actor, sin por ello desvincularse de ese plano ficticio. Al respecto Bartís había afirmado años antes:

...el actor no ejecuta sino que se ejecuta. Es decir, de alguna manera, se suicida para ser otro. Lo interesante no es tanto la composición del personaje sino la descomposición de la persona. Cierta tipo de técnicas se han preocupado casi exclusivamente por la construcción de ese otro sin atender a que, curiosamente, el ser actor también entraña este movimiento sacrificial por el cual alguien similar a cualquiera de nosotros, de pronto nos es infinitamente extraño por el lugar en que queda colocado⁵.

4 "Ricardo Bartís: una poética del actor." Por Oscar Cornago, *Imaginación Atrapada*. 2006.

5 Diario *La Razón*, año 1986.

La escritura y la interpretación

En un extenso reportaje que guarda la Audiovideoteca de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, da cuenta de lo que para su proceso creativo significa la vinculación entre el texto y la dramaturgia del actor⁶:

La escritura es una consecuencia de la necesidad de fijar eso que vamos a narrar, no es una situación previa. Lo que yo cuestiono es la presunción que pueden tener los autores –valga paradójicamente el uso de la palabra– la creencia de que hay un movimiento original que me pertenece: “Yo soy autor de algo”. Después viene el grupo, que trabaja sobre eso..., que trabajan. Por supuesto que no son solamente las palabras la existencia de una obra, que la palabra planteada por un autor seguramente está también concebida como movimiento, como una idea más global. Pero después viene el grupo de trabajo, y el grupo de trabajo saca de la esfera de lo literario algo y lo introduce en un tiempo y un espacio concreto que es la escena que tiene otro ritmo, y otro tiempo, y otro universo, y otra cosa. Y entonces la creencia de que uno debe quedar sujeto y repetir de manera mecánica ese texto concebido desde la cabeza de alguien, en la escena, es un disparate. Es literalmente un disparate, es una estupidez, es una cosa tonta...

Posteriormente, en *La escritura y la interpretación* Bartís explica:

Los actores tienen peculiaridades poéticas que hay que respetar y que no hay que someter o achicar esa potencia para encuadrarla en el marco de lo que diríamos es el personaje, ya sea como composición física o como características psicológicas. O el texto, en el sentido de creer que el texto es su entonación, su gramática, su temperatura, cuando eso le va a pertenecer al actor y a la opinión que el actor tenga sobre ese texto y esa situación.

Es notable como a los largo de sus años de trabajo –tanto en la creación escénica como en la formación– Bartís ha sostenido la coherencia de su concepción en relación a la impronta de la actuación y el trabajo actoral en la dramaturgia teatral. En un reportaje realizado por la Periodista Susana Villalba en el 2006⁷ quien le preguntó si consideraba la actuación como una opinión propia sobre un texto, Bartís respondió:

⁶ *La escritura y la interpretación*. Audiovideoteca GCBA. Ricardo Bartís. Entrevista realizada en septiembre de 2006 en el barrio de Palermo, Buenos Aires.

⁷ “Entrevista con Susana Villalba”. Diario *Clarín*, el 9 de octubre de 2006.

No acuerdo con las prácticas que dependen de la psicología, me interesa más el entramado oblicuo de vínculos y de situaciones que por momentos exigen salir de lo que sería la lógica psicológica de un personaje. Creo que se trata de dejar a la vista que todo es pura actuación, lo mágico ya es de por sí que se actúe; el naturalismo en cambio trata de hacer digerible lo que es indigerible: la realidad. Además el teatro no debe ser una excusa para hablar de ciertos temas, es una experiencia con sus leyes propias, espaciales, temporales, combinaciones energéticas de los cuerpos, combinación de relatos a través de otros lenguajes, no sólo el literario.

Sus reflexiones se desgranar en una charla compartida en el mítico Sportivo Teatral sobre lo que algunos teóricos e investigadores denominan el método Bartís. Sin embargo, le pregunto y se pregunta sobre el real significado de su trabajo, y los interrogantes que surgen en ese permanente espacio de búsqueda y experimentación que detona en el ensayo con los actores. Recuerda un reportaje que le hicieran en ocasión del estreno de *La Pesca*⁸. ¿Cuáles son las ideas que hacen posible que los actores se atrean a experimentar? ¿Qué hace el ensayo en la definición de una obra teatral? ¿Crea, innova, repite? Y Bartís se responde y me responde:

El ensayo es un territorio singularísimo y poco pensado. Sin embargo, toda la gente apasionada por el teatro reconoce que en los ensayos se ven situaciones de enorme intensidad y singularidad, con ritmos epifánicos y encadenamientos que después uno busca denodadamente que se produzcan en el espectáculo, y muchas veces no se logra. Ensayar, en el teatro y en la vida, crea una zona liberada. Pero hay un teatro que no deja abrir esa posibilidad. El ensayo acaba cuando se agota la energía... Hay un momento de agotamiento. De seguir, empezaría el remedo de una intensidad pasada. Cuando se termina de ensayar es porque se aceptaron todos los riesgos.

El teatro que domina hoy es un teatro de representación, donde existen una obra y un sentido ya dados. Después viene un traductor para la escena, que sería el director, que pone en escena esas ideas con ciertas lógicas y reglas. Y después aparece el actor, que interpreta, representa el sentido del texto, la historia, su carácter psicológico y expresivo. Para otra visión, lo teatral sería aquello que pone en funcionamiento un plano más totalizante y poético de los lugares hasta crear un espacio ritual donde unos cuerpos de carne se convierten en privados y públicos

⁸ "Hoy en día, los actores pelean espacio con la religión y la política". Diario *Clarín*, 30 de Marzo de 2008.

a la vez, para otros que miran. El relato parece dar una excusa a ese ritual primario.

Consultado acerca de la responsabilidad social del actor legitimado en la representación dice que

Desde hace trescientos años la actuación se recoloca socialmente. Con la expansión del marco productivo de la televisión y el cine, la actuación logra un enorme rango de prestigio social. Y lucha, en esa situación exitosa, por ser un modelo de lo social. Los actores pelean espacios con la política y la religión. La actuación es un arte milenario, más viejo que la literatura. Porque el hombre algún día se separó de la grey y actuó, representó la decisión voluntaria, enormemente orgullosa y de gran responsabilidad, de querer tener un destino propio y de representar ese destino.

Sigamos escuchando a Bartís en relación a si el teatro es un arte para toda la gente cuestiona esta visión y le otorga un sesgo político y crítico:

El teatro es hoy un arte minoritario, como la poesía. Es una actividad un poco pueril para la época. Muy menor, muy ingenua, muy rústica, muy simple. Sin embargo, es uno de los últimos territorios humanos, donde puede haber una circulación de contagio y una intensidad en las creencias que abandone el didactismo de la política o el fundamentalismo de la religión y que, sin embargo, aspire a crear un campo de resonancia donde lo humano se expanda. La actuación plantea la necesidad de un campo crítico ante la realidad. No de manera directa, sí de manera política, en el sentido profundo y poético de la palabra. La actuación se burla de lo real, no quiere trabajar, no quiere producir: quiere actuar. Quiere estar en un lugar donde se diluyan momentáneamente las nociones tradicionales. La actuación diluye al yo; es pura aproximación al juego. Porque en el goce profundo, en la participación, en el enamoramiento, en la vida deportiva, en el tiempo mítico del juego, el yo queda diluido momentáneamente. Y la actuación debe ir a eso. Lo que pasa es que debe lidiar con las propias formas que hay dentro del teatro que, como en cualquier ámbito, son conservadoras. El teatro es muchísimo más conservador que otras artes, porque tiene una relación directa con el espectador en una época de medición de rating y de votos, una época en la que se compra todo y no hay lógica posible que detenga ese disparate de bocinas, de ruidos, de cosas cada vez más vulgares y lenguajes cada vez más débiles.

Sobre el impacto de una puesta teatral en el espectador, su pensamiento abarca no solo la transformación que produce, sino que asume una postura crítica vinculada al deterioro que han producido en la creación escénica ciertas tendencias legitimadas por algún tipo de crítica y el rol que desempeñan los medios:

La actuación perdura en una memoria confusa en los espectadores, entre la gente, que repetirá gestos que alguna vez vio actuar. Los gestos no nos pertenecen, los hemos visto hacer. Y las cosas más profundas y probablemente más privadas ya las hemos visto actuar, y hemos sido influidos por esa forma de actuar. Cuando lloramos por nuestros dolores más profundos, o cuando gozamos por nuestras intensidades mayores, también repetimos algunos movimientos que no entendemos, pero pasan de generación a generación. Eso es la cultura y eso es la influencia del teatro en nosotros, en el pulso, el ritmo, la energía... Para que una obra produzca esa influencia, como cualquier arte, se requiere un rigor específico, saberes inherentes para retraducir en signos teatrales campo de ideas y sensibilidades. Los sectores nominados como “las vanguardias” por los medios, son responsables de haber debilitado el teatro alternativo, tanto en sus sistemas narrativos como en los lenguajes de actuación. Antes se diferenciaba al teatro de vanguardia del teatro comercial. Ahora esas categorías se han difuminado totalmente y entonces no sé si hay teatro alternativo. ¿Alternativo a qué? Se está produciendo un lenguaje y materiales que parecerían fácilmente desplazarse hacia el campo comercial. Algunos de sus representantes más conspicuos son llamados del sector comercial para confirmar ahí esos lenguajes...⁹

En oportunidad de su trabajo colaborativo con el Grupo Balbuceando Teatro de Córdoba en el año 2004 en una extensa entrevista realizada por Verónica Molas, reafirmó la importancia de no tener que demostrar saberes o ser considerado un referente, sino responder a la necesidad de intercambiar y ubicarse en un lugar donde uno también está en juego, no un lugar determinado de poder. Permitirse encontrarse con gente auténticamente interesada y suceda que esos vínculos y esos encuentros tengan un valor de seguir estimulando la realización teatral¹⁰.

En relación a esos códigos comunes que se pueden construir, advierte sin embargo que:

...a veces lo que se produce es una situación, peligrosa, de identificación con ciertos códigos que tornan un poco conservador al teatro alternativo u

9 Entrevistas Diario *Clarín*. Marzo/Setiembre 2008.

10 Encuentro de Ricardo Bartís y el grupo Balbuceando Teatro. Córdoba 10, 11, 12 de Septiembre 2004.

off, quiero decir que la gente va a ver algunas cosas que ya sabe o algunos lenguajes o códigos que ya se conoce, y hay guiños, de entendidos, que impiden que de verdad ese lenguaje explore sus vínculos de una manera más genuina con los espectadores, más libre, más neutra. Si, eso pasa, lo primero que aparece es la idea de querer ensayar, el deseo de juntarse con alguna gente para trabajar un tema... Es una excusa para empezar a inventar... después empiezan a haber campos de investigación específica.

Es así como en ese espacio creado, aparecen las alternativas que propone para los cuerpos, que empiezan a encontrar ciertas formas de ocupación que generan cierta teatralidad muy simple. A Bartís le interesa probar cuánto se sostiene tal situación, qué se puede hacer por ejemplo, con una puerta, cómo un actor se encuentra con ciertos objetos, mínimos que van a ser los que se utilizarán en la obra y entonces ver qué posibilidades tienen esos objetos de promover o estimular el campo poético. Después aparecen las relaciones, las relaciones de los cuerpos, las relaciones de velocidad, intensidad, combinaciones y también relaciones sociales; después aparecen las situaciones dentro de esas relaciones y después de mucho tiempo de investigar sobre eso, lo que sería el texto o la definición final sobre el discurso verbal en cada una de esas situaciones que se fueron hilvanando de una manera sinfónica, como si fuera una acumulación de energías, tensiones, ritmos que, como sería en el sistema tradicional, más bien en una lógica de encadenamiento temático.

Bartís, en nuestro encuentro, habló también del lenguaje del teatro y de la creación de la obra:

En mi teatro el lenguaje de actuación es determinante y por supuesto el lenguaje de la dirección. No creo en el puro procedimiento del actor. La relación que establezco con los actores –sin someterlos– es una relación de mucho intercambio durante el proceso de los ensayos, la dirección es la que va determinando qué cosas, qué líneas deben profundizarse o qué cosas deben desarrollarse. Pero esa capacidad de operar, de tomar, de recortar, de proponer, de ir tratando de hilvanar esos desarrollos, no presupone obligar al actor a producir algo que uno ya tiene en mente. Lo que uno tiene que desarrollar es la potencia poética de ese actor a sus máximas posibilidades.

Juntos creamos la obra, aunque haya un texto escrito por un autor y haya un director que dirige y marca, la relación es mucho más poética y siempre el teatro esconde en su cocina comentarios donde unas partes creen haber salvado las otras. Digo, que esa lucha dentro de los distintos lugares del teatro también existe desde tiempos milenarios, y siempre hay una tendencia a proletarizar, según la égida de dominio,

a las otras partes. El siglo pasado fue la explosión del discurso y del lenguaje de dirección. En Europa, el director es una especie de monarca ilustrado, de creador, y yo no coincido con esa posición. En el teatro comercial tradicional, el actor es una estrella que nunca haría nada que lo obligara a cambiar los niveles de registro que ya han sido aceptados por el público. Tampoco me parece que eso sea correcto. En el teatro representativo, el autor cree que no se le puede cambiar una coma de su texto escrito. Eso es un dislate. Es la creencia omnipotente de que ese va a ser el texto dramático. El texto dramático no es el texto de las palabras, el texto dramático es la totalidad de los elementos en juego arriba de la escena.

Teatro y Política

Un tema recurrente en los reportajes y entrevistas hechos a Bartís, es la diferencia entre teatro y política que él marca. Los interrogantes son: ¿cómo un teatro que se propone hablar de política es capaz de generar una poética? Bartís lo entiende como un desafío: ¿Y qué política resistirá esa poética? La respuesta es que ello dependerá de los lenguajes que encuentren, pues no será el tema el que produzca el lenguaje estético. El tema será una excusa para el desarrollo de los procedimientos escénicos, será el valor de los procedimientos escénicos que se desarrollen, el que le dará posibilidad teatral y política al tema.

El tema de Abuelas y de Teatro X la Identidad tiene una influencia directa emocional en la vida política de este país, parecería que es muy difícil que el procedimiento teatral pueda escapar a la obligación de cierta forma de tratamiento del tema. El Teatro X la Identidad no es ingenuo en su tratamiento del tema, tiene su propuesta en relación a la significación de la problemática de la apropiación de los niños durante la dictadura militar. Tiene una misión política, y quiere instalar ese tema y toma al teatro como un recorte, como una excusa, no desvalorizando, pero la realidad es esa, lo toma como una herramienta para el planteo de ese tema... Si uno cree que ese es el tema de lo teatral no investigará qué procedimientos permitirían contar ese tema de una manera contemporánea y poderosa, porque le está asignando valor político a lo que se dice, lo que se enuncia y no a cómo se hace.

Y el problema del teatro es cómo se hace, si lo que se dijera, los valores temáticos, valores morales, etc., fueran lo opuesto, su valor en términos

teatrales, no cambiaría radicalmente... Lo político revolucionario del teatro está en su forma, la naturaleza revolucionaria de lo teatral como actividad artística, es el cuestionamiento a los niveles de percepción de lo que es llamado la realidad. Y la creación de alternativas poéticas que fundan otras posibilidades, otras intensidades, las relaciones, la sexualidad, la privacidad, los vínculos con los hijos, el amor, la vida pública, los fenómenos culturales menores. El teatro toma esos temas e inventa para desentrañar esas situaciones y revelar, de manera momentánea, esa construcción ficcional que es dada a llamarse la realidad.

En su libro *Cancha con niebla*¹¹ Bartís reflexiona y amplía sobre el mismo tema:

El teatro tiene esa obligación, ese vínculo con la realidad. Como es una experiencia artística que tiene el rarísimo ingrediente de la necesidad del público que participa y completa la realidad, empieza a depender, por esa necesidad vital, del espectador. Y entonces hace concesiones o intenta acercarse a las formas que serían aceptables por ese procedimiento del público, si no el público no participaría en el acto. Al sustraer su presencia, inhibiría la posibilidad de que eso sea un hecho teatral... Es el desafío de lo experimental, de proponer nuevos lenguajes. El público es resistente a los nuevos lenguajes; necesita confirmarse en aquello que sabe, que reconoce en principio, al público le resultan hostiles otras formas narrativas, otros sistemas y procedimientos visuales... además porque no tiene una relación y una cultura teatral, sino que está imbuido por la cultura televisiva, cinematográfica.

Abordamos en nuestra charla la relación, que se produce con ese público amplio, desconocido, imprevisible y Bartís no elude el peso que significa el estreno de una obra:

Estrenar una obra, las primeras aproximaciones del público, por más que el espectáculo esté bien consolidado en la intimidad de los ensayos, genera una gran inquietud. Cuando digo inquietud hablo de goce y de deseo, de miedo y de expectativa. Hay algo que se afirma en el trabajo y, por suerte, hay algo que se desaloja: aquello que tiene que ver con el temor o preocupación que desafinan el vínculo con el espectador. Un riesgo sería solemnizar ese vínculo, otro tornarse alcahuete del público. Lo otro es un intento: fundar ese vínculo en el territorio de una construcción poética.

¹¹ *Cancha con niebla. Teatro perdido: Fragmentos*. Ricardo Bartís. Edición e Investigación Jorge Dubatti. Ediciones Atuel. Buenos Aires, 2003.

Para Ricardo Bartís el teatro es una experiencia efímera. Inmediatez e intensidad vital, que acontece en los cuerpos de los actores, en el convivio y en el encuentro de presencias. Bartís asimila la percepción teatral a la del devenir de nuestro régimen de experiencia real. El teatro no preexiste ni trasciende a los cuerpos en el escenario. Todo espectáculo nace con “fecha de vencimiento”, como la existencia profana y material se disuelve en el pasado y no hay forma de conservarla ya que tiene que ver directamente con el momento en que ocurre, tal como lo dijo en nuestra entrevista:

Nuestra experiencia tenía que ver más con lo escénico, desde la actuación y la reflexión de los problemas, desde el lugar de la actuación, que desde la dirección o la escritura. También había una necesidad, en aquel momento, de reivindicar el espacio de la actuación desde un lugar nuevo, donde el actor pudiera pensar, tener un discurso propio, no someterse a las ideas de la dirección. Desde la actuación se tiene bastante claro que en realidad se actúa por entremedio del texto¹².

El pasado teatral como pérdida

El teatro es una performance volátil, una pura ocasión, algo que se deshace en el mismo momento en que se realiza, algo de lo que no queda nada. Y está bien que eso suceda porque lo emparenta fundamentalmente con la vida, no con la idea realista de una copia de la vida, sino con la vida como elemento efímero, discontinuo. En este sentido, el teatro parece contener, al mismo tiempo que la seriedad de la muerte, la mueca ridícula de la muerte, su patetismo, su ingenuidad.

Postales argentinas (1989)

Se estrenó en el Festival Iberoamericano de Cádiz (1988) y fue la “Revelación” del Festival. En abril de 1989 se estrenó en Buenos Aires, en el Teatro Municipal Gral. San Martín. Escrita en colaboración con Pompeyo Audivert, se constituye en un espectáculo emblemático, en tanto indaga sobre “el ser nacional”, abriendo la década siguiente con una tendencia desacralizadora de los grandes mitos de la porteñidad. Se presenta como un “sainete de ciencia-ficción” en el que se mezclan géneros y estilos y se cruza el homenaje a los comediantes del pasado con una

¹² *La seriedad y la mueca de la muerte*. Reportaje a Ricardo Bartís de Jorge Dubatti. Programa El Oficio teatral. 2002.

mirada crudamente irónica sobre temas como La Madre, La Creación Literaria, El Tango, La Identidad”. *Postales argentinas* muestra que el hombre está construido en base a eso que aprende, de aquello de lo que no puede sacudirse nunca.

Postales argentinas es un texto pleno de un humor que bordea lo negro con múltiples referencias culturales, mostrando los grandes mitos nacionales de un país que, “en el 2000 también”, seguirá siendo fiel a su idiosincrasia y a la repetición de sus errores históricos. Lo que Bartís afirmaba en 1988 a raíz de *Postales argentinas*, no dejaría de ser cierto quince años más tarde; esta es la enorme coherencia ética y estética y también la incapacidad para el cambio que implica, según Bartís, el estar al servicio de un personaje cuya representación hay que llevar adelante:

Me veo fuerte en la marginalidad, la tomo como un acto de preservación. Soy suficientemente consciente de la debilidad de mi discurso para saber que hay que juntarse con las personas que no te dañen y en los lugares donde no te peguen... Creo que [el lenguaje de *Postales...*] es precisamente el de asumir la situación de basura que nosotros producimos. Desde allí vamos a encontrar algunos de los temas para hablar. Porque la realidad es infinitamente superior a su capacidad de simbolización.

He vuelto a leer *Postales argentinas* después de quince años para, se supone, reflexionar sobre este “texto”. Apenas comencé, recordé los gestos precisos e intensos de Pompeyo Audivert y María José Gabin, el sonido triste y conmovedor del bandoneón de Carlos Viggiano. Pura actuación, pura intensidad teatral. Fuimos felices haciendo ese espectáculo, pese a que hablábamos de la muerte de la Argentina. Texto y actuación anticipatorios. El habla, los gestos, como un conjunto de pedazos, deshechos, basura, residuos de la memoria. Lugares, gestos, frases de una pavorosa ingenuidad. No llegué al final. Me quedaron, sin embargo, las imágenes. Audivert con Gabin en brazos, la despedida, el bandoneón gimiendo. “Buenos Aires la Reina del Plata, adiós cosas muertas”¹³.

El tango, la ciudad y otros mitos¹⁴

Según Olga Consentino en su ensayo “Desenmascarar la palabra”, *Postales argentinas* intenta revisar algunos rasgos de nuestra identidad en los que el pretendido “ser nacional” ha sido obligado a reconocerse, por mandatos ancestrales,

13 *Cancha con niebla. Teatro perdido: Fragmentos*. Ricardo Bartís. Edición e Investigación Jorge Dubatti. Ediciones Atuel. Buenos Aires, 2003.

14 Los conceptos expuestos en este acápite han sido tomados del ensayo *Desenmascarar la palabra. Nuevas tendencias en el teatro de los '80*. Olga Consentino. Teatro del Pueblo. Fundación Somi. Abril 1990

en rituales y obsesiones generalmente inconscientes y a veces autodestructivas. El espectáculo renueva el lenguaje teatral en procura de restituirle su fuerza original. A través de la bidimensionalidad propuesta desde el título, sin volumen, sin profundidad, todo lo que parece ser se diluye en las estampas cuyas criaturas son apenas perfiles cuya tragedia de no ser aumenta su patetismo al estar planteada como una memoria de un futuro que no existe puesto que fue aniquilado junto con Buenos Aires por algún cataclismo natural o moral. Además, quienes recuerdan y que oscilan entre la caricatura y la mutación, son menos confiables que cadáveres. “Nada es referente de nada. Ni los diarios que se amontonan, ni los versos de Borges o Neruda, ni la memoria de las pulsaciones vitales como el amor, el incesto o el onanismo, ni siquiera la muerte. Todo lo que muestran esas postales es nada más que un desperdicio cósmico, contaminado y estéril”. La destrucción no necesita de algún estallido nuclear, basta la cotidiana autodestrucción por la cantidad de días, meses y años que van hasta el 2043, año en que se ubica la acción. Otros temas son la “vocación de trascendencia del argentino frustrada por la auto-estafa”, y la tendencia a creer que la “imitación puede bien pasar por lo genuino”.

El lenguaje es evocador a pesar de la incoherencia, rompe con la referencia –significante que corresponde al significado– y “lo verdadero” asoma muy pocas veces “entre las ruinas desechables de la impostura”. Lo que causa la aparición de un humor trágico que subraya “el ridículo de una tragedia cuya mueca plana no alcanza ni el patetismo ni la catarsis”.

Así mismo, Mariana Pensa, en “La ciudad después de la ciudad”¹⁵ afirma que pensar *Postales argentinas* como un texto aislado y autónomo es imposible. *Postales argentinas* es la historia de la destrucción y desaparición histórica de la ciudad de Buenos Aires. La temporalidad no está especificada, aunque sabemos que la Argentina ya no existe. Existe sin embargo “como concepto que se trata de preservar para evitar caer en su olvido total. En el espacio de una Buenos Aires inexistente –espacio de la distopía– se va a tratar de reconstruir y recrearla, volviendo, entonces, al espacio utópico en donde la ciudad todavía estaba en pie.” Afirma la autora:

A la manera del teatro en el teatro, los actores de ese futuro sin fecha representan/reconstruyen la historia de los últimos momentos de la vida del escritor Héctor Girardi... Para el lector/espectador de la obra esto significa un doble trabajo en su horizonte de expectativas: por un lado, se debe acomodar a un universo temporal desconocido para él/ella (año 2043, el “futuro sin fecha”) y, por el otro, debe enmarcar esa temporalidad en una

¹⁵ “La ciudad después de la ciudad: un análisis de *Postales Argentinas* de Ricardo Bartís.” Mariana Pensa, *Drama Teatro*, Venezuela, n. 16, 2005.

nueva geografía de lo no-existente (Argentina borrada de la faz de la tierra, Buenos Aires en proceso de destrucción en el 2043). Lo que se debe hacer es mirar con nuevos ojos, penetrar en una nueva realidad, entrar en el terreno de la ciencia-ficción (el mismo paratexto de la obra la señala como “sainete de ciencia-ficción”), en donde se aprehende desde lo desconocido y lo nuevo... una ciudad en desaparición... una fogata que ya no da más calor... un puente que no lleva a ningún lado... una arquitectura citadina que reemplaza lo existe por lo no existente, la presencia por la ausencia, lo completo por los despojos...

Héctor, cronista de la destrucción, escribe para salvar, al menos en el papel y la memoria, a la ciudad. El personaje “escribe también en su propio cuerpo, transformando la escritura en algo pasajero, ya que, cuando su cuerpo sea también ‘ceniza’, desaparecerá la historia contenida en él”. Pero “la memoria de los dos permanecerá viva, pero solamente luego de que la destrucción se haya apoderado de ambos... Frente al futuro de vacío, el pasado de la ciudad es presentado como un utópico espacio... *Postales argentinas* se incluye dentro de este último tipo de obras que crean un nuevo receptor para comprender y responder al también nuevo horizonte de expectativas que proponen, en una “visión parcial de una ciudad... que salva a la ciudad del olvido eterno, la pequeña esperanza dentro de la distopía”.

En la siguiente reflexión Bartís da cuenta del proceso de creación de la obra que marcó un hito en la escena teatral de Buenos Aires. Pieza emblemática en tanto revisa la identidad del “ser nacional”, encabeza la nueva dramaturgia de los años 90 y, como las anteriores, siempre recogió, a través de las distintas estéticas que han dominado los diferentes períodos, la realidad social, política y existencial de nuestra condición de argentinos. Desde el realismo o desde el absurdo, desde la parodia o la resistencia, el teatro se ha ocupado de contarnos quiénes somos.

Postales argentinas eran ideas que fuimos armando. Intentos sobre el peso de lo escrito, la dominación de lo escrito y la palabra sobre el cuerpo, el lenguaje, nomenclatura por parte del poder que tiene su organización de sentido y dominación, no es que somos hablados en lo psicológico sino en la literalidad de las cosas que decimos. De esa orfandad partimos para crear esa otra cosa, que ya no está en el texto, ni está en las ideas, ni en ningún lado, esa otra cosa, es la creencia de que eso puede producir un lenguaje, no digo que sea mejor ese lenguaje que una experiencia que parta del texto, pero es otro teatro. Tiene otra ideología sobre “donde más duele”. Distribuye los ritmos de otra manera. Quiero decir que tiene otra mirada, poetiza los lugares, los lugares de la dirección o de la autoría están poetizados por un circulante diferente. Yo

escribí, pero no hubiera podido escribir si no estaban ellas, escribía sobre lo que probaban, tampoco ellas podrían haber hecho si yo no existiera, de la misma manera me siento imprescindible. Y está bueno porque uno se enfrenta al aprendizaje de leer desde otro lado lo que se va produciendo, salido del orden tradicional que a veces tranquiliza.¹⁶

De mal en peor. (2005) Homenaje a la literatura dramática de Florencio Sánchez. Co- producido por el Hebbel Theater, de Berlín

De mal en peor es un homenaje a Florencio Sánchez a pesar de que ninguna de sus obras está sobre el escenario. La literatura dramática de Florencio Sánchez funciona como excusa. Hay una referencia intelectual, amorosa, una deuda, como un elemento organizador de la época. Sobre esta puesta Bartís comenta, durante las conversaciones mantenidas con él en el 2008, el largo proceso que significó el montaje y la recuperación de un autor rioplatense que renovó la escena a principios del XX.

Ese universo está en la literatura de Florencio Sánchez, con quien tenemos una deuda emocional e intelectual severa: el tipo modifica el registro dramático de Buenos Aires, instala el procedimiento de lo social sin atisbos panfletarios. Pone lo político en lo micro, en la intimidad de una familia, y lo hace estallar. Leímos a Sánchez, a Eugenio Cambaceres —más para investigar la intensidad o las formas del habla— y también a Gregorio de Laferrère, un autor contemporáneo a Sánchez, más influenciado por el vodevil. Y comenzamos a trabajar en el relato como una forma de tomar partido en lo teatral. Yo no me planteo una obra como una acumulación de imágenes. Las palabras de Sánchez fueron disparadoras, generadoras de trama teatral. Da temor, hay que decirlo, no tener la historia, ni el texto, ni los personajes. Una situación tentadora pero también con riesgos ostensibles.

En relación al trabajo con los actores y la vinculación de los textos continúa:

Once actores —en un proceso creativo que se fue desarrollando durante cinco meses— a partir de improvisaciones, para dar vida a un tiempo particular de la literatura nacional y, por supuesto, a una historia de país, y rescatan el mundo de la época y hasta ciertos prototipos de personajes cuyas problemáticas están muy arraigadas en aquellos textos. Empezamos a improvisar y apareció ese mundo; sobrevolaba ese universo. El mundo de Florencio Sánchez da origen a esta creación, pero no se trata

16 Fragmento de Entrevista realizada por Verónica Schneck en el sitio de la red de Alternativa Teatral.

de una obra en particular del escritor, sino de rescatar valores de la literatura de la época que, para el grupo, tendría a Sánchez como un importante paradigma.

La investigación fue intensa. Desarrollar la tarea de este modo da una libertad muy grande; me refiero a procesos en los que el mundo literario de un autor asoma como disparador de la creatividad. Lo que interesa es establecer con los textos una relación amorosa, no domesticación y sometimiento. No me interesa la representación en el sentido convencional, sino encontrar la misma potencia creadora del momento en que un texto surge. Por eso es tan importante el ritmo, no como mera mecánica sino como la unificación de saltos temáticos; el ritmo encadena momentos fundando un sentido del texto más poético.

No es que no trabaje otros textos que no sean míos. Lo que me entusiasma es que el procedimiento de búsqueda está claramente legitimado por la ausencia de obra. Es un proceso donde la improvisación es el fundamento y no una especie de camino de acercamiento lateral a lo ya escrito o a lo ya existente.

Es obvio que la improvisación es todo y que cada actor va a tensar su personalidad creativa al máximo para tratar de encontrar el territorio de encastre con las otras líneas de actuación y con las líneas temáticas. Parecería que este es el camino que más favorece el proceso que hago.

En *De mal en peor* para la mayoría de los actores era su primer trabajo actoral en el Sportivo Teatral y como alumnos, quisieron integrarse a un proyecto mayor. Estaban dispuestos a improvisar, y se unieron para dar forma a esta propuesta que resulta común a otros espectáculos que ha dirigido Bartís, como *El pecado que no se puede nombrar*, sobre materiales de Roberto Arlt y *Donde más duele*, sobre la lectura y el análisis de distintas versiones del Don Juan que dieron forma a una versión porteña del personaje. Al respecto, Bartís continúa:

De mal en peor destaca cuál es exactamente ese mundo que me interesó mostrar y hasta realizar un parangón entre aquella época –1880/ principios del siglo XX– con la Argentina actual. Han pasado cerca de 100 años, pero existen elementos interesantes de observar: la deuda, una clase dirigente improductiva dispuesta al ‘dolce far niente’ permanente, a las traiciones, una especie de clase degenerada que parecería remitirnos a una contemporaneidad brutal. Un modelo de repetición nefasto y abrumador. Acumulación primitiva de bienes, especulación financiera. Ser deudor, como un elemento existencial, más allá de lo económico; algo que produce una presión y una

desintegración; una especie de locura en la cual uno es deudor continuamente y entonces se van quebrando hasta los lazos o los modelos básicos, como la familia, el matrimonio, el trabajo.

En De mal en peor, una anciana maestra norteamericana raptada por los indios –de aquellas que Domingo Faustino Sarmiento trajo al país en su objetivo de alfabetizar– deambula por el lugar sin rumbo. Entre los muebles que esquiva, sucede la historia, anclada en los festejos del primer centenario de la patria. Dos familias en decadencia habitan este Museo Histórico. Según Bartís:

La gran pregunta a lo largo de los ensayos fue cómo se gesta un lenguaje que pueda contener esos mundos que, por otro lado, evite el costumbrismo, lo didáctico. Sin embargo el cuento ingenuo en el que nos apoyamos para producir nuestras cabriolas teatrales, nuestra autonomía de lenguaje, nos permitió encontrar un tono antiguo, muy dinámico en la verbalidad con la que se expresó.

En otra entrevista publicada en el diario Clarín, hablando sobre esta puesta Bartís declara que a él le interesa

“un relato que haga referencia a un núcleo de comportamiento” para sobre ese “relato ingenuo”... imprimir la potencia de la actuación... aquello que convoca una obra que, antes de los ensayos, no teníamos. La época, por cierto, no ayudaba. En sus aspectos más oscuros, se trataba de un tiempo descerebrado y brutal... hay otro teatro posible, en otras condiciones, con otra forma de actuar y de agruparse, con una entrega generosa. Hay que entender que, en estos tiempos, la actuación ha perdido terreno. Y esto sucede porque imperan los lenguajes lavados de la modernidad. Un teatro, una forma de representación cargada de tics, que no termina de morir¹⁷.

La Pesca. 2008

“La ciudad ya no nos pertenece más. La idea de fundar un lugar cerrado con buen pique preanuncia la idea de que el espacio público iba a devenir privado” enuncia Bartís en relación a esta obra que llevó un largo proceso iniciado en el momento de una de las mayores crisis del sistema político-social que atravesó el país. Y agrega

Las ideas sobre La pesca comenzaron en el 2001 en la época de mayor distorsión y mayor conflicto en relación con la fractura del modelo

17 Entrevista con Ricardo Bartís. “Para nosotros hay otro teatro posible”. Diario Clarín, 2006

político. Ahí fue cuando nos planteamos hablar del Peronismo. Siempre las ideas son una excusa para tratar de imaginar que tenemos una idea, después eso quedará atravesado y multiplicado, pero la tesis que teníamos y que se mantiene es que el Peronismo es el único mito que tiene la política argentina y al cual puede apelar en momentos de crisis para reconstituir y después traicionar. El Peronismo formula por izquierda lo que va a traicionar por derecha.

El Peronismo tiene una iconografía y una mitología propia que resiste y funciona aún hoy. Tiene un enunciado en contra de los poderosos y la explotación. La tiene a Evita, un fenómeno singularísimo. Tiene el exilio y un personaje omnímodo con la posibilidad de proyectar sobre esa voz ausente cualquier tipo de contenido. El Peronismo tiene algo reaccionario y conservador. Un ejemplo es el dicho “de casa al trabajo y del trabajo a casa”. Eso quiere decir que se puede ir tranquilo por la vida si uno hace las cosas como corresponde. Y hoy hay una gran necesidad de tranquilidad. Finalmente, Perón dijo “no es que fuimos tan buenos, sino que los que vinieron después fueron peores”. Y esto es real.

En *La pesca* hay una referencia a los años sesenta y setenta, a las organizaciones revolucionarias y a la resistencia peronista. Pero la referencia a la gesta es más amplia.

Porque hay conciencia de la chafalonería, del sustituto bastardo que se ha hecho del acontecimiento. De la caída y el deterioro general que llevan a la violencia. La gesta heroica es un mito acendrado en nuestra interioridad. Los nuevos héroes de la tragedia contemporánea son los políticos, los que salen en los medios. En esta época, el único mito constitutivo es la guerra. El único rey, el dinero, el capital.

A pesar de las ideas desplegadas sobre las posibles resonancias de *La pesca* en la historia argentina reciente, Bartís no considera que su teatro sea especialmente político:

Siempre se formula esa idea de que yo hago un teatro político. Considero que el teatro es político por naturaleza, construye ilusión social. Tengo grandes diferencias con que el teatro “enuncia políticamente”, tanto sea de izquierda como de derecha. Digo esto, porque se piensa que el teatro político es Bertolt Brecht o Teatro X la Identidad, como si Nito Artaza o Moria Casán no hicieran teatro de derecha, para no nombrar a personas que están muy cerca de nosotros y que para mí hacen un teatro conservador, reaccionario.

Pero no sólo se habla de la muerte y transmutación constante del Peronismo, sino que también se alude a la declinación de las creencias, en general. Las paredes del sótano llevan marcas que registran las subidas y bajadas de las aguas. Una de ellas es del año 76... Según Bartís,

Esa marca alude al nivel de deshumanización que mostró la clase social dirigente y el Estado a través de los mecanismos de represión. Creo que va a costar mucho diluir un miedo innominado que sentimos hacia algo siniestro que no conocemos. Hay un nivel de violencia horrorosa. Diez años de menemismo también tuvieron consecuencias definidas, no sólo a nivel de hambre, sino a nivel de pensamiento, porque sus consecuencias son el arrasamiento intelectual, la incapacidad para agruparse y proyectar. También eso se ve en el teatro independiente, donde hay tantos monólogos¹⁸.

En La pesca, la historia se desarrolla en el sótano de una fábrica abandonada –muy próxima al entubamiento del arroyo Maldonado– abajo se han producido unas filtraciones que generaron unos enormes piletones. La fábrica se cierra y el espacio queda abandonado. Unos muchachos, traen de los lagos de Palermo, mojarritas bagres de la Costanera. Y hasta tarariras del sur de Entre Ríos. Crean, entonces, un proyecto de la pesca bajo techo porque asoma también cierto pensamiento filosófico sobre los tiempos por venir, ligados con el silencio y la derrota. Hay que irse para adentro, pescar bajo techo. Pero la cuestión en ese hábitat se complica: las tarariras crecen y se comen al resto de los peces y, cuando ya no tienen cómo alimentarse, se comen entre ellas y se degeneran. Aparecen las “Tarariras Titán” Parece muy delirante, pero su trasfondo resulta elocuente, tal como Bartís explica en el reportaje de Carlos Pacheco:

Perón, el Peronismo, la pesca. Ahí asoman algunas resonancias contemporáneas. Un mito devaluado, especie de fetiche. Un cadáver sin brazos, esos brazos que convocaban a mucha gente y que sigue moviendo pasiones. El Peronismo une en la entrega. Como en toda mitología, cada uno convierte la voz del mito en su propia voz. Una situación que nos parece muy teatral es que cada uno escucha, en el habla de Perón, un discurso diferente. Acá lo verificamos: somos todos peronistas y, al mismo tiempo, ese enunciado no nos da ninguna identidad real en la cual podamos hermanarnos. Todo lo contrario. Nos va a obligar a matarnos como las tarariras metidas en el charco¹⁹.

18 Diario *Página 12*. 13 de abril 2008.

19 Diario *La Nación*. Reportaje de Carlos Pacheco. Setiembre 2007.

Más allá de estas especificaciones hay cuestiones innegables en *La pesca*, algunas de orden político, pero también estético, humano y sensible. Estos pescadores están ahí porque necesitan recuperar algún tipo de mística y La Gesta Heroica puede brindárselas. Pensar en aquellos hombres que se juntaban a pescar y la posibilidad de que aparezca una tararira en cualquier momento es suficiente para tenerlos en vilo, en ese sótano húmedo; y también, claro, para que la obra despliegue lenta, en un clima de tristeza e inquietud. La pesca, como todas las obras de Bartís, se apoya en el presente degradado de un pasado que supo ser mejor, o aunque sea más vistoso. Estos tres hombres solos, débiles y abandonados que necesitan esperar un pescado como si se tratara de Godot, como si ese pescado, y la gloria olvidada que repone con su presencia, fuese bastante para mantenerlos vivos y coleando por un rato. No son los únicos.

Para Bartís, su teatro propone, por un lado, un anclaje en la realidad a los efectos de su resignificación y, por otro, un componente de naturaleza poética, nunca contenido en el texto, sino en la corporalidad del actor. La anécdota es, para él, *“una excusa para poner en funcionamiento un mecanismo asociativo teatral para retraducir algo que sentimos”*.

Por esto, el relato que este espectáculo propone tiene, según Bartís mismo define, *“unas resonancias esquemáticas y arquetípicas que, para ser trascendidas por el espectador, se necesita un cuerpo de actuación que proponga una resonancia profunda”*²⁰. En un último reportaje Bartís declara:

Tengo un pulso interno que no es conceptual, es un pulso de voluntad, de energía. Tengo claras las ideas. Pero el teatro no se hace sólo con ideas. La idea puede aparecer, pero después tiene que transformarse en algo dinámico, enriquecido por las variantes asociativas y espaciales. La etapa del ensayo confirma la potencia enorme del territorio y la resonancia del universo mitológico y arquetípico. Con *La pesca* pienso en un teatro antiguo que opina sobre las tradiciones del teatro argentino, que alude a una discusión con la modernidad en términos del lenguaje y de los procedimientos, que se vuelca a la búsqueda de ese discurso, de esa potencia que la actuación funda... Cuando los actores se encontraron con sus respectivos personajes, hubo un elemento determinante: la idea del lenguaje por encima de los personajes. Aceptaron un encuadre donde queda valorizado lo grupal como productor de un lenguaje. Hicieron una apuesta porque no había una obra escrita ni un personaje definido. Hubo una enorme confianza en el director. Se fundó un pacto. Trabajamos escena

20 Diario *Página 12*. 22 de abril 2008.

por escena: primero separadas y después las ligamos. Conozco a los actores desde hace muchos años, han sido compañeros de otros proyectos, han estudiado conmigo, son personas muy entrañables²¹.

Y Bartís encuentra un sentido profundo en el hacer teatral. “En una época hiperartificial, hipervisual, parecería que la materialidad del teatro sigue siendo un elemento primitivo, reducido, como una obligación de un devenir cerrado, minoritario: gente grande encerrada en la oscuridad haciendo cosas tontas²².”

La constancia y la seriedad de su hacer teatral ha hecho que Ricardo Bartís sea convocado a diversos foros y actividades, no solo en Buenos Aires sino también en el resto del país y en el exterior; ha sido considerado uno de los referentes teatrales de mayor relevancia en la producción teatral contemporánea. Bartís siempre se ha movido con absoluta libertad de opinar y expresar su visión y perspectiva. Felizmente, tal como Bartís afirma en innumerables entrevistas, perdura un sector de la producción teatral que tiene un planteo de investigación y de corrimiento de las modas.

Trayectoria

Como director y autor

En Ensayos *Hedda Gabler*, *La pesca* (2008)

De mal en peor (2005)

Donde más duele sobre El Mito de Don Juan (2002)

Textos por asalto W. Shakespeare, Thomas Bernhard y Marosa di Giorgio, entre otros (2002)

Realiza distintos homenajes a la literatura; F. Sánchez, A. Discépolo, E. Echeverría, W. Gombrowickz (2001)

La última cinta magnética, de S. Beckett (2001)

Teatro proletario de cámara, de O. Lamborghini (2001)

El pecado que no se puede nombrar, sobre textos de Roberto Arlt, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* (1997)

El Corte (1996)

Muñeca, A. Discépolo (1994)

Hamlet o la guerra de los teatros, W. Shakespeare (1991)

Postales argentinas (1989)

Krapp, S.Beckett (1988)

21 “El teatro no se hace solo con ideas. Working Progress” Reportaje de Natalia Blanc. *La Nación* 10 de enero 2008.

22 “Ricardo Bartís: una poética del actor”. Oscar Cornago, *Imaginación Atrapada*. 2006

La última cinta magnética, de S.Beckett (1986)

Telarañas, E. Pavlovsky (1985)

Como actor en teatro

La China, Bizzio-Guebel (1995)

Pablo, E. Pavlovsky (1987)

Memorias del subsuelo, F. Dostoievsky (1984)

Real Envido, G. Gambaro (1983)

Leonce y Lena, G. Buchner (1982)

Fando y Lis, F. Arrabal (1980)

El desalojo, F. Sánchez (1979)

El noticiero, Teatro Payró (1978)

Alicia en el país de las maravillas, L. Carrol (1978)

Como actor en cine

Plata quemada, M. Piñeyro (2000)

El Astillero, David Lipszyc (2000)

Invierno Mala Vida, Gregorio Kramer (1997)

El viaje, F. Solanas (1990)

Chau Papá, R. Albentosa (1987)

Sin fin, C. Pauls (1986)

Mis días con Verónica, Coscia-Saura (1985)

Un infierno tan temido, R. De La Torre (1980).

Algunos Festivales Internacionales

Festivales Delle Colline (Italia), Theater Der Welt (Alemania) y Festival d'Avignon (Francia) 2008; Théâtre de la Garonne, en el Festival de Otoño de París, y en Girona, 2007; Festivales Hebell Theater, Berlín y al Künsten des Arts Festival, Bruselas, 2006; Festival Internacional de Buenos Aires 2005; Festivales Internacionales de Berlín, Toulouse, Marsella, Otoño de París, Otoño de Madrid, Girona, Torino y fue invitado a realizar 21 funciones en el Teatro Nacional del Palais de Chaillot, Francia, 2003; Festivales Internacionales de La Habana, Sitges y Buenos Aires, 2001; Festivales Internacionales de Porto Alegre, de Madrid, de Cádiz, de Avignon, de Berlín, Des Amériques, Montreal, de Carrefour, Québec, Theater Del Welt, Berlín, Otoño Madrid 1999/2000; Festival de Otoño de París, Invitado especialmente al Teatro Bobigny; Festival Internacional de Teatro de Dos Mundos, Berlín, Alemania, 1999; Festival Internacional de Avignon, Francia, 1999; Festival. Internacional de Teatro de Porto Alegre, Brasil 1998; Festival Internacional de Teatro de Cádiz. España, 1997; Festival Internacional de Teatro de Otoño. Madrid, España, 1997; Festival Internacional de Teatro de Londrina, Brasil, 1997; Festival Internacional de Teatro de Puerto Rico,

1997; Festival de Teatro de Porto Alegre, Brasil, 1996; Festival República Dominicana, 1996; Olimpiadas Culturales de Barcelona, 1992; Festivales de Nantes y Montpellier, Francia, 1991; Festival Teatro del Mundo en Essen. Seminario con actores y directores europeos, 1991; Muestra de Teatro, Montevideo, Festival Internacional de Sitges, Internacional de Manizales y Cervantino de México, 1990; Festival Iberoamericano de Cádiz y Festival Internacional de Madrid, 1989.

Premios

Ollantay. Investigador y Director. Festival Nuevas Tendencias Barcelona, España; María Guerrero, mejor espectáculo nacional y Juana Sujo Premio de la crítica, Caracas, Venezuela por *Postales Argentinas*; ACE Asociación de Cronistas del Espectáculo y Pablo Podestá a la Mejor Dirección de la temporada 90/91 por *Hamlet o la guerra de los teatros*; Clarín, ACE Asociación Cronistas del Espectáculo, GETEA Universidad de Filosofía y Letras, UBA y Trinidad Guevara a la mejor Dirección por *El pecado que no se puede nombrar*; “Pepino 88” al Mejor Director Teatral; Teatros del Mundo a Mejor Actriz y Mejor Dirección por *Donde más duele*; Clarín Espectáculos a la Mejor obra y Dirección, Premio Teatros del Mundo y GETEA a la Dirección por *De mal en peor*. Konex Diploma al Mérito, en la categoría Director de Teatro; Premio Trinidad Guevara. Mejor Director, 1998.

Publicaciones

Teatro y Producción de sentido político. Centro Cultural De La Cooperación, Buenos Aires, Noviembre 2007.

Cancha con niebla. Teatro Perdido. Fragmentos. Buenos Aires: Atuel, 2003. Edición e Investigación Jorge Dubatti. Incluye “Postales argentinas” (1988); “Escritura-Registros: ensayos”; “Hamlet o la guerra de los teatros” (1991); “Sobre la dirección (I)”; “Muñeca” (1994); “Acontecimiento político”; “El corte” (1996); “Sobre la dirección (II)”; “El pecado que no se puede nombrar” (1998); “Cuestiones teatrales”; “Donde más duele” (2003).

“Postales argentinas”. En *Otro teatro. Después de Teatro Abierto* Recopilación y banda: Jorge A. Dubatti. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1990.

Oswaldo Pellettieri

Universidad de Buenos Aires

Colaboró Yanina Leonardi

Nació en Buenos Aires en 1934. Entre 1957 y 1958 se desempeñó como crítico teatral en las revistas *Nueva Expresión* y *Gaceta Literaria*. En 1964 con el estreno de *Nuestro fin de semana* comenzó una carrera de autor teatral que continúa hasta el presente. Sus siguientes textos fueron: *Los días de Julián Bisbal* y *La ñata contra el vidrio* (1966), *La pata de la sota* (1967), *El avión negro* (1970) en colaboración con Ricardo Talesnik, Carlos Somigliana y Germán Rozenmacher, *La nona* (1977), *No hay que llorar* (1979), *El viejo criado* (1980) *Tute Cabrero* y *Gris de ausencia* (1981), *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* y *El tío loco* (1982), *El viento se los llevó* (1983) en colaboración con Jacobo Langsner, Eugenio Griffiero y F. Ananía, *De pies y manos* (1984), *Los compadritos* (1985), *El sur y después* y *Yepeto* (1987), *Angelito* (1991), *Lejos de aquí*, en colaboración con Mauricio Kartun (1993), *Don Pedro dijo no* y *Viejos conocidos* (1994), *Años difíciles* (1997), *El saludador* (1999) y *Pinguinos* (2001). De sus obras, *Tute cabrero* y *Yepeto* han sido llevadas al cine.

Sus obras han sido publicadas por diversas editoriales y a partir de 1987, con la aparición del Tomo I de su *Teatro*, Ediciones de La Flor ha comenzado la edición de su obra completa de la cual han aparecido hasta el momento cinco volúmenes.

Recibió los premios Argentores, Talía, Semanario Teatral del Aire, Teatro XX, Asociación de Críticos Teatrales, Premio Nacional, Mejor Obra por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Meridiano de Cultura, API, Instituto d'Antropología di Milano, Prensario, Estrella de Mar, María Guerrero y Comendador de la Ciudad de Bogotá, Asociación de Críticos Cinematográficos y el Premio Luis Ordaz a la Trayectoria otorgado por AITEA.

Es la figura central de la modernidad teatral argentina. Fue uno de los fundadores del movimiento Teatro Abierto, miembro de MATE (Asociación Ayuda al Teatro) y de la Fundación Somigliana.

Años difíciles

Roberto Cossa es el artista individual más importante de la dramaturgia

argentina en los últimos cincuenta años, representa al teatro moderno dominante y es quizás para nuestras instituciones teatrales el único autor clásico viviente. Es necesario situar a Cossa y a su teatro de los últimos quince años dentro de la dominancia teatral porteña actual. Esta está integrada por teatristas y textos dramáticos que, aunque compuestos y vigentes en los ochenta y los noventa, siguen, con variantes actuales, los modelos canónicos de los setenta, es decir son textos que han tomado las poéticas resultantes de los intercambios textuales producidos entre los realistas reflexivos y los neovanguardistas. Han sido canonizados como “dramaturgos y teatro de calidad” por las instituciones mediadores –la crítica, los premios, el repertorio de los teatros oficiales. El teatro dominante representado por Cossa se volvió comunitario con Teatro Abierto 81–momento canónico de la dramaturgia iniciada en los sesenta. Su intertexto llega hoy a la tercera fase del sistema teatral de los noventa. En los ochenta implicó la concreción de una utopía fundacional de modernización creciente, institucionalización de las diversas formas del realismo e incremento de la politización iniciada en los sesenta. Hoy, en plena “posmodernidad indigente”, estos textos y autores resisten el embate de relativismo más radical y la caída de las utopías sociales e individuales. Su poética choca contra la concepción del mundo vigente en la sociedad. Cossa y su grupo entienden el arte como compromiso, cuestionan su autonomía con relación a la realidad social y política, piensan al teatro como una forma de conocimiento. Para ellos la escena es un hecho didáctico, enderezado a promover el progreso del hombre, detestan “la pura diversión” y privilegian la comunicación por sobre la expresión.

Parte de la textualidad cossiana vive, desde fines de los ochenta, en un proceso de remanencia que no alcanza a involucrar a su creador: se observa una reiteración de procedimientos con la misma funcionalidad de la primera y la segunda fase, índice de una creatividad ya extenuada.

Dentro del teatro dominante Roberto Cossa se encuentra entregado a la búsqueda de nuevos caminos para el realismo dentro de las dos posturas de la tendencia en su tercera fase: el realismo reflexivo de intertexto moderno y el realismo reflexivo de intertexto sainetero, ya concretados durante la segunda fase del microsistema. Los textos de su autoría pertenecientes a la primera postura son *Yepeto* (1987), *El sur y después* (1987), *Angelito* (1991) y *Viejos conocidos* (1994). Mientras que *Lejos de aquí* (1993), *Años difíciles* (1997) y *El saludador* (1999), integran la segunda.

Años difíciles conforma, junto a *Lejos de aquí* y *Viejos conocidos*, un grupo de textos en los que prima el intento de reversión de la forma secundaria que se aleja de lo convencional y se convierte en paródica y antitética de la misma. En ellos se

destacan las “innovaciones conscientes” que tratan de concretar una forma nueva. En estas piezas aparecen las formas peculiares de su ideología autoral y, aunque no se apartan totalmente del modelo de producción de la tercera fase, representan el intento de un incipiente cambio en la tendencia.

Como ya ha ocurrido en el pasado, durante la primera y segunda fases sus textos expresan una profunda coherencia estético-ideológica: por un lado denotan un marcado pesimismo sobre la posibilidad de evolución histórica actual universal y nacional y por otro, una búsqueda de nuevos caminos estéticos para el realismo reflexivo. Cossa observa al argentino medio sumido “en la resignación y el desconcierto”, sabe que escribe para un público de clase media, preferentemente izquierdista o progresista que está desorientado, poseído por una ambigüedad que también exhiben sus personajes negativos. Al mismo tiempo también percibe a la Argentina del posproceso como un período de arrepentimiento y desencanto fruto del Proceso militar y el menemismo modulados por los cambios mundiales –la “perestroica”, la caída del muro de Berlín, la disolución de la URSS. Las ideas posmodernas de la doxa son cuestionadas reiteradamente en sus textos. Se ha recalado en una suerte de liberalismo democrático de tinte conservador y de “dictadura en lo económico” absolutamente cuestionables para la óptica del autor.

Estas transformaciones operadas en la realidad social han proyectado variantes en los niveles de texto de su teatro. Estas variantes de funciones, puntualizaciones, incrementos, elipsis y desapariciones, aclaran el sentido de sus piezas en una época crítica en la que el autor advierte que es necesario hacer más transparente aún el mensaje.

Cossa sostiene una concepción moderna del teatro, al que sigue considerando como un instrumento político, aunque visualice como imposible una revolución y menos una revolución por el arte. En medio de la crisis de la institución “dramaturgo” y del realismo, del que muchos creen que ha agotado sus posibilidades, y el cuestionamiento de los autores emergentes, reivindica en sus textos y metatextos a “un teatro para el público” a quien todavía busca seducir y lo consigue.

Bibliografía

La ñata contra el libro. Ediciones Talía, 1967.

El avión negro. Ediciones Talía, 1971.

Nuestro fin de semana, La pata de la sota, Los días de Julián Bisbal. Ediciones Talía, 1972.

Tute cabrero, No hay que llorar. Ediciones Paralelo 32 de Rosario, 1983.

“La Nona”. *Teatro*. Roberto Cossa, Editorial Teatro Abierto, 1985.

La pata de la sota, Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin. Ediciones Abril 1985 y en Cultura 1985.

“El viejo criado” en *Primer Acto* Nro. 123, 1986.

Teatro 1. Teatro. Incluye: “Nuestro fin de semana”, “Los días de Julián Bisbal”, “La fiata contra el libro”, “La pata de la sota” y “Tute cabrero”. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1987.

Teatro 2. Teatro. Incluye: “El avión negro”, “La nona” y “No hay que llorar”. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1989.

Teatro 3. Teatro. Incluye: “El viejo criado”, “Gris de ausencia”, “Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin”, “El tío loco”, “De pies y manos”, “Yepeto” y “El sur y después”. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1990.

“Gris de Ausencia” en *21 Estrenos argentinos.* Teatro Abierto 1981; Ediciones Corregidor 1989; en *Teatro Breve Contemporáneo Argentino* Ediciones Colihue 1983; en *7 Dramaturgos Argentinos* Canadá Girol Books 1983.

“El tío loco” en Teatro Abierto 1982; en Ediciones Punto Sur 1989.

Teatro 4. Teatro. Incluye: “Los compadritos”, “Angelito” y “Tartufo” (adaptación de la obra de Molière). Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1995.

Teatro 5. Teatro. Incluye: “Viejos conocidos”, “Don Pedro dijo no”, “Lejos de aquí” (en colaboración con Mauricio Kartun) y “Años difíciles”. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1999.

El Grotesco Criollo. Ensayo. Ediciones De La Flor.

El privilegio de ser perro. Juan Diego Botto. Participación de Roberto Cossa. Editorial: De Bolsillo.

“Yepeto” en *Teatro Hispanoamericano del Siglo XX (1980-2000)* Tomo I. Canadá. Girol Books, 2003.

Premios y reconocimientos

Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires 2007; Argentores Premio de Honor de la Sociedad General de Autores; Argentores, Talía, Semanario Teatral del Aire, Teatro XX y Asociación de Críticos Teatrales por “Nuestro fin de semana” 1965; Premio Nacional de Dramaturgia; Tercer Premio Nacional de Teatro por “Los días de Julián Bisbal” 1966; Segundo Premio Municipal por “La pata de la sota” 1977; Premio a la Trayectoria de la Ciudad de Buenos Aires; Argentores por “La Nona” 1977; Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, Meridiano de Cultura, API 88, Instituto d’Antropología di Milano a la mejor Obra por “La Nona; Prensario y Estrella de Mar y Maria Guerrero al Mejor Autor; Konex. Diploma al Mérito. Letras Teatro 1984; Premio Nacional y Comendador de la ciudad de Bogotá, Colombia por “Yepeto” 1989; Premio “El Público y la Crítica” de España 1989; Konex Diploma al Mérito Letras Teatro 1994; Konex de Platino 1994; Distinción “Veinte años juntos” otorgado por las Madres de Plaza de Mayo; Premio a la Trayectoria Suplmento Ñ Diario Clarín 2007;

Presidente de Argentores Sociedad de Autores de la Argentina por el período 2007 – 2010; Presidente de la Fundación Carlos Somigliana para el estímulo del autor teatral; Integrante de la conducción del histórico Teatro del Pueblo; Integrante de la Comisión por la Memoria que preside el Premio Nobel de la Paz, A. Pérez Esquivel.

> años difíciles

ROBERTO COSSA

Personajes

FEDERICO, 70 años

ALBERTO, su hermano, un año menor

OLGA, esposa de Federico

MAURICIO, pasa los 50 años

Ámbito

UNA MUY ANTIGUA CASA DEL BARRIO DE COLEGIALES DONDE HACE MUCHOS AÑOS QUE NO SE COMPRA UN OBJETO NUEVO. UNA CASA QUE EN LA DÉCADA DEL VEINTE COMPRÓ DON JUAN STANCOVICH, CONTRATISTA DEL FERROCARRIL. AHORA VIVEN SUS DOS HIJOS Y SU NUERA, MAESTROS JUBILADOS. LA CASA TIENE VARIOS AMBIENTES. LO QUE ESTÁ A LA VISTA DEL ESPECTADOR ES UN COMEDOR (EL CLÁSICO “LUGAR DE ESTAR”) QUE TIENE SALIDAS A LA COCINA, AL BAÑO, A LA HABITACIÓN DE ALBERTO Y A LA CALLE. ÉSTA HISTORIA OCURRE A LA TARDECITA DE UN DÍA DE SEMANA CUALQUIERA. EN LA CASA DE STANCOVICH, EN EL BARRIO DE COLEGIALES, SE CUMPLE CON LA RUTINA DIARIA: FEDERICO (ANDA POR LOS 70) ESCUCHA RADIO A TRAVÉS DE UNOS AURICULARES QUE LE TAPAN LAS DOS OREJAS. ES LA HORA EN QUE OLGA (SESENTONA) SACA LA BASURA A LA CALLE. ALBERTO, QUE ACABA DE CUMPLIR LOS 70, MIRA TELEVISIÓN EN SU PIEZA. OLGA REGRESA DE LA CALLE.

OLGA: Si hay algo que odio es sacar la basura. Con dos hombres en la casa.

Alberto sale de su pieza, ingresa al living y atraviesa el ámbito hacia la cocina.

ALBERTO: *(Dice al pasar)*. Mataron a diez mil tipos en Ruanda. Los masacraron.

FEDERICO: No fueron diez mil. No llegan a siete mil. Fue una mentira de la televisión. La televisión. La televisión exagera todo. Escuchá la radio.

ALBERTO: *(A Olga)*. Hubieras visto los cadáveres apilados en el desierto... los cuerpos negros y la sangre roja... Impresionante. *(Dicho esto, Alberto ingresa a la cocina)*.

FEDERICO: Había viejos y chicos... y mujeres viejas, jóvenes. Y una mujer embarazada. Lo contaron por radio. La radio te da más detalles.

OLGA: (*A Federico*). ¿Todos negros? Los muertos... ¿todos negros?

FEDERICO: (*Se desconcierta*). Supongo que sí. Es en Ruanda.

OLGA: Suponés. Si los vieras por la televisión en colores lo sabrías. El que es negro aparece negro y el que es blanco aparece blanco. Y la sangre se ve roja, como dijo tu hermano.

FEDERICO: Por la radio yo “veo” los muertos. Los veo con la imaginación. Y además... ¿qué importa si son negros? Los negros son tan seres humanos como nosotros. Y tienen sangre roja, como los blancos.

Reaparece Alberto llevando una botella de vino y dos copas.

ALBERTO: (*A Olga*). Empieza el programa.

Olga sale hacia el baño. Alberto se encamina hacia su habitación. Federico lo corta.

FEDERICO: (*Irónico*). ¿Qué sensación térmica hay?

ALBERTO: No sé.

FEDERICO: ¿Cómo? ¿La televisión no te informa la sensación térmica? ¿Y la presión ambiental?

ALBERTO: ¡Qué sé yo!

FEDERICO: Enterate. Está baja. Mil seis hectopascales.

ALBERTO: No me importa.

FEDERICO: ¿No te importa? Pero va a llover. Enterate. ¡Va a llover!

ALBERTO: Que llueva. No pienso salir.

FEDERICO: Van a caer ciento cincuenta milímetros en media hora, con vientos huracanados. Lo explicaron por la radio. Se va a inundar la avenida Juan B. Justo.

ALBERTO: Lo veo por la televisión.

Dicho esto, Alberto sale hacia su habitación. En pocos instantes aparece Olga desde el baño. Ha mejorado notoriamente su aspecto. Avanza hacia la habitación de Alberto.

FEDERICO: Si vas a salir llevá paraguas.

OLGA: Estoy en la pieza de tu hermano.

FEDERICO: Envenenate con la televisión.

Olga ingresa a la habitación de Alberto. Al mismo tiempo Federico se cubre con los auriculares y mueve el dial buscando un programa que le interese. Finalmente lo encuentra. Escucha la radio. Está ensimismado. De pronto reaparece Olga, alternada. Detrás, Alberto, que la toma de un brazo.

OLGA: Dejame.

ALBERTO: ¿Qué te pasa?

OLGA: Está esa, otra vez.

ALBERTO: ¿Y cómo no va a estar? Es la protagonista.

OLGA: ¡No la soporto! Con esos aires de reina...

ALBERTO: Es muy joven...

OLGA: ¡Y sí! ¡Y eso es lo que jode! ¿Te da por las mocosas ahora?

ALBERTO: Se está muriendo...

OLGA: ¡Sí...! ¡Se está muriendo...! Con ese peinado... y esos labios pintados... y esos pechos... ¡Esa no se muere más!

ALBERTO: Tiene fiebre amarilla. Entendela.

OLGA: Cuando se muera, avisame.

ALBERTO: ¡Hacé como quieras!

Alberto sale hacia su habitación. Olga trata de llamar la atención de Federico.

FEDERICO: (*Pendiente de la radio*). Escuchá: corte de agua en la manzana comprendida entre Campana, Melincué, Nazarre y Cuenca. (*A Olga*). Ahí vive la tía Chela. ¡Mirá que casualidad! ¡Veinticuatro horas sin agua! ¡Que se joda! Hace sesenta años mi viejo le ofreció comprarle la casa. ¡Se hizo la interesante! ¡Hoy no tiene agua!

OLGA: ¿Te conté? Esta mañana cuando fui al mercado estuve viendo unos de tamaño mediano...con control remoto... Los venden en sesenta cuotas... Ni lo sentís.

FEDERICO: Odio que me muestren las cosas como son. ¿No te das cuenta? Ellos deciden por vos. ¿Con qué derecho?

OLGA: Pero a mí no me pasa lo mismo. Necesito ver lo que sucede en el mundo.

FEDERICO: Tenés el televisor de Alberto.

OLGA: El televisor de Alberto es obsceno. Quiero un televisor para nosotros dos.

Federico da por terminado el diálogo con un gesto. Reaparece Alberto.

ALBERTO: Murió.

FEDERICO: *(A Alberto)*. La tía Chela está sin agua. Por veinticuatro horas.

ALBERTO: Por lo que se bañaba la tía Chela. *(A Olga)*. ¿Venís?

OLGA: No.

ALBERTO: Están por sacarle las vendas al teniente de húsares. ¿No vas a ver cómo quedó?

OLGA: *(Miente)*. No me interesa.

ALBERTO: Si recupera la vista se va a dar cuenta que está enamorado de la hermana.

OLGA: *(Se entrega)*. Por Dios... Dejame tranquila.

Alberto sale hacia la habitación.

OLGA: *(A Federico, con desesperación)*. Aunque sea uno en blanco y negro.

FEDERICO: Dejáme escuchar.

OLGA: Todo puede volver a ser como antes entre vos y yo.

FEDERICO: *(La chista)*. Se está incendiando la Reserva Ecológica. Andá a verlo por la televisión.

OLGA: ¡Estoy en la pieza de tu hermano!

Olga sale furiosa hacia la habitación. Federico se enfrasca en la radio. Un instante después suena el timbre de calle. Federico se toma el tiempo necesario hasta que se dispone a atender.

FEDERICO: ¿Quién es? *(Escucha)*. Sí, soy yo. ¿Y usted quién es?

Desde afuera se oye una voz.

FEDERICO: El nombre nada más. *(Escucha)*. ¿Mauricio...? ¿Dónde vive, Mauricio? *(Tiempo. Impaciente:)* El barrio... Dígame el barrio donde vive. *(Escucha y repite:)* Mauricio, de Caballito. *(Abre la puerta)*. Pase.

Tímidamente ingresa Mauricio, un hombre formal, de algo más de cincuenta años.

FEDERICO: ¡Pero, pase! *(Le indica)*. Siéntese, Mauricio de Caballito. Espere. *(Está escuchando algo por radio)*. ¡Increíble! Están explicando por qué las jirafas tienen el cuello largo. *(Tiempo)*. Motivos sexuales. ¿Usted se lo hubiera imaginado? Con la radio uno aprende. *(Mira a Mauricio)*. ¿Ocurre algo?

MAURICIO: Me llama la atención su confianza. Me dejó entrar a sus casa sin preguntarme nada.

FEDERICO: Le pregunté el nombre y el barrio. ¿Qué más tenía que saber?

MAURICIO: No sé...

FEDERICO: Mauricio, de Caballito. Con eso me basta. (*Tiempo*). Además usted tiene una voz sincera. Eso me da confianza. (*Tiempo*). Siéntese.

MAURICIO: La gente en general no le abre la puerta a cualquiera. Tienen miedo.

FEDERICO: Porque ven mucha televisión. Están asustados. Los que escuchamos radio tenemos otra mentalidad. Desarrollamos el oído. Cuando usted preguntó detrás de la puerta: "El señor Stancovich?", yo dije: es de confianza. ¿Cómo se llama? Mauricio. ¿De qué barrio es? De Caballito. Es un tipo confiable. Y le abrí la puerta. Mi hermano, en cambio, hubiera exigido verlo. Es fanático de la televisión. Y se equivoca siempre. La vez pasada tocó el timbre un boliviano y llamó a la policía. Porque lo vio. Es un ladrón, gritó. Y yo le dije... escuchalo, escuchalo, primero. Dejaló hablar. Pero no. Al rato cayeron como diez patrulleros... sirenas... reflectores... tipos de civil con armas largas... y otros con chaleco antibalas... Y más... y más patrulleros... Y empezaron a los tiros. Y casi nos matan a todos. Gracias a Dios al único que mataron fue al boliviano que venía a destapar la pileta del lavadero. Lo mandó la mujer del almacén que le dijo: "Andá a la casa de los Stancovich que precisan una persona de confianza." (*Señala dos puntos de la pared*). Mire... Los balazos. ¡Y todo por no escucharlo! (*Baja un retrato de la pared y se lo muestra a Mauricio*). El abuelo... Le pegaron en la frente. Pero estaba muerto de antes.

Mauricio se queda mirando fijamente el retrato.

FEDERICO: La gente ya no se escucha. Se la pasa mirando la televisión y no se escucha.

MAURICIO: Así que este es el abuelo...

FEDERICO: El padre de mi padre.

Mauricio mira el retrato. Mira a Federico.

MAURICIO: No se le parece.

FEDERICO: Yo salgo a la familia de mi madre. Los Tobías. Todos morochos.

Aindiados. Mi hermano, en cambio, es rubio. La sangre de los Stancovich.

Mauricio se ha quedado prendido al retrato.

MAURICIO: Podría ser un antepasado mío. ¿No lo nota? Tenemos un aire.

FEDERICO: *(Observa el retrato)*. Tienes razón. ¡Qué casualidad!

MAURICIO: A lo mejor somos parientes.

FEDERICO: Hay Stancovichs de Parque Patricios y Stancovichs de Bahía Blanca... Pero no tienen nada que ver con la familia. *(Lo mira)*. ¿Parientes, nosotros? Nunca escuché que hubiera Stancovichs de Caballito.

MAURICIO: Mi apellido es Valdés. Pero tengo la sangre de los Stancovichs. De eso estoy seguro.

Se produce un silencio. Mauricio se queda mirando a Federico.

FEDERICO: ¿Pasa algo?

Tiempo. Del interior de la habitación llegan risas nerviosas. Claramente son las voces de Olga y Alberto.

FEDERICO: *(Señala la puerta)*. Ah... esas risas falsas de la televisión. No las soporto. En la televisión todo es falso. Como cuando mataron al boliviano. Los de la radio llegaron enseguida. La televisión, ¿quiere creerlo?, dos horas después ¿Sabe qué hicieron? Contrataron al hermano del boliviano... le dieron unos pesos... y le hicieron hacer de cadáver. Falso. Todo falso. ¿Pero le pasa algo?

MAURICIO: ¿Usted es el señor Stancovich... el Ruso Stancovich... el que jugaba muy bien a la paleta?

Federico hace un gesto de confirmación. Las risas siguen.

FEDERICO: ¿A usted le divierte la televisión? Disculpe... *(Cambia)*. Sí... jugaba muy bien. Era el mejor del barrio.

MAURICIO: Si usted es el señor Stancovich, el ruso Stancovich... que jugaba muy bien a la paleta, se debe acordar de María Esther Valdés.

Federico no se acuerda.

MAURICIO: La hija del Lustra Valdés... *(Le aclara:)* El Lustra Valdés... Lustraba los zapatos aquí en la estación Colegiales. Hace muchos años.

FEDERICO: Ah, sí... El Lustra Valdés, sí. ¿Cómo no me voy a acordar del Lustra Valdés? Tenía la parada en el andén que va para el centro... Un

maestro, el Lustra Valdés. Ya no hay lustradores así. Lo mató el tren. Por perfeccionista. El guarda tocó el pito y el cliente le dijo: Dejá, Lustra... Se me va el tren.” Y salió corriendo. Y el Lustra Valdés detrás de él... “la última pasada de cepillo, caballero... la última pasada, caballero”. El cliente se paró en el estribo con el pie hacia delante... El tren arrancó... y el Lustra Valdés corriendo por el andén le dio la última cepillada... No se dio cuenta que el andén se terminaba y...

MAURICIO: El Lustra Valdés tenía una hija: María Esther.

FEDERICO: No me acuerdo.

MAURICIO: Trabajaba de sirvienta aquí en el barrio.

FEDERICO: Una grandota que...

MAURICIO: No. Era delgadita.

FEDERICO: Ah... la morocha... que andaba siempre con dos o tres hijos a cuestas...

MAURICIO: Tenía catorce años y era rubiecita.

FEDERICO: La verdad...

MAURICIO: Tenía un defecto en la mano... (*Junta los dedos de la mano derecha para ilustrar una limitación*).

FEDERICO: (*Reacciona con alegría*). ¡La Lauchita! ¡Pero sí! ¡Se llamaba María Esther? Los chicos del barrio le decíamos la Lauchita. ¡La Lauchita! Sí, ahora me acuerdo. ¡Éramos chicos...! ¿Qué se habrá hecho de la Lauchita?

MAURICIO: Vengo de su entierro.

FEDERICO: ¿Murió? Pobre Lauchita. Joven... Más joven que yo, seguro. ¿Usted la conoció?

MAURICIO: Soy el hijo.

FEDERICO: Mire usted...

Tiempo. Llegan sonidos de la televisión a todo volumen.

FEDERICO: (*Hacia la pieza*). Eh, che... Bajen el televisor. (*A Mauricio*:) ¿Así que usted es el hijo de la Lauchita?

MAURICIO: Soy el hijo de María Esther Valdés. Hace algo más de 52 años se hizo un torneo de paleta en este barrio... Los muchachos inventaron un trofeo. Fue mi madre. ¿No se acuerda?

FEDERICO: Trofeo había todas las semanas. Y siempre los ganaba yo. Yo era bueno para la pelota a paleta.

MAURICIO: Ese fue un trofeo especial. Mi madre. Nueve meses después, nació yo. Alguien se llevó el trofeo...Y ese fue mi padre.

FEDERICO: Mire usted...

Al mismo tiempo se escuchan jadeos de placer que llegan desde la habitación. Mecánicamente, Federico cierra la puerta.

FEDERICO: Mire los programas que dan a esta hora. Por eso la gente no se escucha. Ni sé lo que me dijo. ¿En qué puedo ayudarlo, Mauricio de Caballito?

MAURICIO: Vengo a esta casa en busca de mi padre.

FEDERICO: ¿Por qué no se comunica con el servicio de búsquedas de Radio Rivadavia?

MAURICIO: Usted no me entiende. Yo nunca conocí a mi padre. Mi madre mantuvo su nombre en secreto toda su vida. Pocos minutos antes de morir me lo confesó todo. Me contó que yo fui el resultado de una apuesta. De un torneo de paleta que se jugó entre los chicos del barrio en un club de aquí a la vuelta.

FEDERICO: ¿Qué club? ¿Eh...! El club ya no está más. Yo era joven... mire lo que le digo... Yo era un pibe cuando lo tiraron abajo y pusieron un garaje... y ya hace años... pero años de años... que hay un supermercado. ¿De qué tiempo me está hablando?

MAURICIO: Año 1944. Mi madre fue el trofeo. Y lo ganó el ruso Stancovich.

Ingresa Alberto y va hacia el baño. Se detiene al ver a Mauricio.

ALBERTO: Perdón... *(Mira a Federico con algo de temor)*. ¿Quién es?

FEDERICO: Mauricio, de Caballito. ¿Te acordás del Lustra Valdés? El que lustraba zapatos en la estación?

ALBERTO: ¿Al que lo mató el tren? ¿Un profesional!

FEDERICO: ¿Vos te acordás que tenía una hija?

MAURICIO: María Esther.

ALBERTO: ¿María Esther? No.

FEDERICO: La Lauchita. La chiquita... Que tenía la manito... *(Hace su descripción con gestos)*. Te tenés que acordar...

ALBERTO: ¿La Lauchita? No... la verdad que no. *(Mientras sale hacia el baño canturrea para sí)*. “Se coge a la Lauchita, laralalala...” “Se coge a la Lauchita...laralalala.” ¿De dónde saqué yo eso?

Ingresa al baño.

MAURICIO: Mi madre quedó embarazada y nos fuimos a vivir a Florencio Varela, a la casa de unos primos. Allí nací y allí me crié. Mi madre nunca quiso contarme nada. Siempre me ocultó la verdad. Hasta que ayer a la mañana, antes de morir, me confesó todo. Que ella había sido el trofeo de un campeonato de paleta. “Quién se llevo el trofeo, mamá? Quien se llevó el trofeo?” (*Imita a la madre moribunda:*) “El Ruso Stancovich. Un lindo muchacho que vivía frente a la estación Colegiales.” Y se murió. Después del entierro vine hasta Colegiales. No me hacía muchas ilusiones. Habían pasado tantos años... Le pregunté al diarero de la estación: “Usted sabe si por aquí vive una familia de apellido Stancovich?” “¿Los rusos Stancovich? Siempre vivieron ahí.” Y me señaló esta casa. ¡No lo podía creer! Cruzé la calle con tanto miedo... Pensé que me iban a sacar a patadas. ¿Será eso que llaman la fuerza de la sangre? (*Federico lo mira y Mauricio le aclara:*) Que hay algo en la sangre que atrae... ¡Usted me trató como si me conociera! ¡Como si fuera su hijo!

FEDERICO: Es la radio. Está lleno de historias parecidas.

Reaparece Alberto.

ALBERTO: ¡Me acordé! Había una pendeja que le decíamos la Lauchita... (*Con gestos compone un ser escualido y defectuoso*). ¡Claro que sí! La sorteamos en uno de los campeonatos. ¿No te acordás que la barra me gritaba “se coge a la Lauchita, laralalala”? ¿O no? ¿Por qué me gritaban eso? Porque gané yo. Seguro. (*A Mauricio*). La cosa fue así: éramos una barra de diez tipos... ¿Qué tendríamos...? Quince... dieciséis años... Jugabamos a la pelota paleta...

FEDERICO: Ya lo sabe. Se lo contó la Lauchita.

ALBERTO: (*A Mauricio*). Seguro que le dijo que ganó él. Porque no le gustaba perder. ¡Pero esa vez gané yo, carajo! (*A Federico*). ¿Cómo que no? ¿Y si no, por qué me llevé a la Lauchita?

FEDERICO: Si vos decís que ganaste... ganaste vos. (*A Mauricio*). Ganó él.

MAURICIO: ¿Usted se llevó el trofeo...? Fue hace más de cincuenta y dos años y todavía se acuerda...

ALBERTO: No cabe duda.

MAURICIO: ¿Y por qué está tan seguro?

ALBERTO: ¿No le digo? “Se coge a la Lauchita, laralaralaaa.” ¿Y por qué si no me cantaban eso? Porque gané yo. (*A Federico, con un gesto ilustrativo*). ¡Te gané!

MAURICIO: ¿Y esa noche se llevó a mi madre y estuvo con ella...?

ALBERTO: Bueno... Gané en buena ley.

MAURICIO: ¿Está seguro que ganó?

ALBERTO: Cobré el premio, ¿no? Por algo cobré el premio.

Alberto sale hacia la cocina.

FEDERICO: Es mentira... Perdió la final. Nunca me ganó. Pero deje que lo crea. No le gusta perder... Se deprime. Y después no hay quien lo aguante.

Reaparece Alberto.

ALBERTO: ¿Ocurre algo?

FEDERICO: Que me acordé... Ganaste vos.

ALBERTO: Y claro que gané yo.

Mauricio lo mira extasiado.

ALBERTO: ¿Qué le pasa?

MAURICIO: *(A Alberto).* Papá.

FEDERICO: *(Le aclara).* Es tu hijo. Si ganaste vos, es tu hijo. Hijo tuyo y de la Lauchita.

ALBERTO: *(Atraviesa el ámbito hacia el baño, arreglándose la ropa y dice:)* Ahora resulta que se casa con el primo... La televisión es increíble... ¡Inventan cada historia!

Ingresa al baño.

MAURICIO: *(A Alberto).* Yo sabía que estaba vivo, papá... Yo sabía que estaba vivo. Quería conocerlo y decirle que ella nunca lo olvidó.

ALBERTO: *(A Federico).* No sé de qué me habla.

FEDERICO: El señor es el fruto de tu noche de amor con la Lauchita.

ALBERTO: Pero qué disparate... *(A Mauricio).* Señor... esta es una casa de jubilados. ¿Se lo dijiste, Federico? Una casa de jubilados. ¡Por favor! ¡Cuidado con lo que dice!

Alberto se encamina hacia su habitación. Está por ingresar a su habitación, pero antes se vuelve.

ALBERTO: Respete a quienes pueden ser sus padres.

Ingresa a su habitación y cierra la puerta.

MAURICIO: *(A Alberto).* ¿Qué pasó? ¿Hice algo malo?

FEDERICO: No escucha... no escucha... Se encierra y no escucha.

MAURICIO: (*Le grita*). Yo sabía que estaba vivo, papá... Yo sabía que estaba vivo. Quería conocerlo y decirle que ella nunca lo olvidó. (*A Federico*). Sólo quería conocer a mi padre. Eso es todo. Siempre supe que estaba vivo. Lo supe acá. (*Se señala el corazón*). Sólo conocerlo... Saber cómo es...

FEDERICO: (*Se acerca a la puerta*). ¿Lo escuchaste? Quiere conocer a su padre. (*A Mauricio*). La maldita televisión...No escucha a nadie. (*A la puerta*). Envenenate con la televisión. ¡Te inventan mundos raros! (*A Mauricio*). Él no era así. La televisión lo cambió.

Reaparece Olga. Advierte que algo pasa.

OLGA: ¿Qué son esos gritos? ¿Quién es este señor?

FEDERICO: El hijo de Alberto.

OLGA: ¿Cómo el hijo de Alberto?

FEDERICO: Vive en Caballito.

OLGA: ¿Tu hermano tenía un hijo?

MAURICIO: (*En lo suyo*). Años y años... buscando un dato... un indicio... Nada. Mi madre fue una persona muy sola. Encerrada en su secreto. Pero yo quería saber. “¿Cómo era, mamá? ¿Cómo era él?” “Era muy joven. Un hermoso muchacho y jugaba muy bien a la paleta”.

FEDERICO: Es cierto. Pero yo era mejor. (*Le susurra*). Y esa vez gané yo.

MAURICIO: Toda mi infancia y mi adolescencia jugando a la paleta... (*A la puerta*). Papá... Salí a usted. Fui dos veces campeón nacional... Y semifinalista por parejas en el sudamericano de Barranquilla. ¡Lo hice por usted!

Mauricio se pone a llorar. Olga se enternece.

OLGA: Siempre quise tener un sobrino. (*A Mauricio*). Me alegra tenerte con nosotros. (*A la puerta*). Alberto... Está tu hijo. ¿Oíste? ¡Tu hijo!

Reaparece Alberto.

ALBERTO: ¿Cómo entró este señor a esta casa? ¿Cómo entraste, ladroncito? ¿Te creés que no me di cuenta? (*A los demás*). Acabo de ver “Policía de Nueva York.” Se meten en tu casa con cualquier excusa... Igual que allá... Allá son los negros, pero es lo mismo... Llamen al 101...

FEDERICO: ¿Para que pase lo del boliviano? No.

ALBERTO: ¿Pero por qué le abriste la puerta?

- FEDERICO: Porque es tu hijo. ¿Qué? ¿Le voy a negar la entrada a un hijo tuyo?
- ALBERTO: ¿Qué hijo? Nos quiere sacar plata. (*A Mauricio*). Señor... esta es una casa de jubilados. ¿Se lo dijiste, Federico?
- FEDERICO: Pará... ¡Escuchá... escuchá...! No lo mires. Escuchale la voz. Es un muchacho sincero.
- ALBERTO: Nos quiere sacar plata.
- MAURICIO: Se equivoca, papá. Yo no pretendo nada. Soy un hombre decente. Todo lo que yo quería era conocerlo. Fue la obsesión de mi vida. Verlo alguna vez. Doy gracias a Dios que lo haya podido conocer.
- Mauricio se pone a llorar. Tiempo.*
- OLGA: Parece razonable que un hijo quiera conocer al padre.
- ALBERTO: ¿Pero de dónde sale que es mi hijo? ¿Quién lo dijo?
- FEDERICO: La Lauchita. El pibe lo acaba de contar. Antes de morir se la Lauchita le dijo: “Tu padre vive frente a la estación Colegiales, jugaba muy bien a la paleta y le dicen el ruso Stancovich.” ¡Sos vos!
- ALBERTO: “Ruso” nos decían a los dos. Y vos siempre ganabas los torneos de paleta. ¿Por qué yo? Podés ser vos.
- OLGA: Un momento. Sobrino, sí. Pero hijo, no. En esta casa no entra nadie que quiera hacer de hijo. Si quiere ser sobrino no hay ningún problema. Los sobrinos sacan la basura y ayudan con los mandados. (*A Mauricio*). Te conviene que tu papá sea él. Te puede dedicar más tiempo.
- MAURICIO: (*Violento, señala a Alberto*). ¡Mi padre es el señor! Perdón... No quise gritar. Pero es la verdad: mi padre es el señor.
- FEDERICO: ¡Ahí tenés! El trofeo lo ganaste vos. (*Canturrea*). “Se hmmm a la Lauchita... laralaralala.” Lo acabás de decir. ¿Sí o no?
- ALBERTO: ¿Pero por qué tiene que ser justo esa noche? ¿Qué puntería! No habré sido el único que... Perdóneme... No sé si me explico... Con todo respeto por su mamá. Vaya a saber en cuántos campeonatos la usaron de trofeo.
- MAURICIO: ¡Nunca! Mi madre no tuvo otra noche de amor más que esa. Me lo confesó antes de morir.
- ALBERTO: ¿La Lauchita, única vez? Escúcheme...

Alberto quiere decir algo pero no se anima. Se crea un clima ominoso que corta Olga.

- OLGA: (*A Mauricio*). ¿Le podrías hacer un mandado a la tía? ¿Ir a comprarme un paquete de galletitas acá a la vuelta?
- MAURICIO: Si mi padre me lo pide... ¿Quiere que le vaya a comprar las galletitas, papá?
- ALBERTO: Sin sal... las que venden sueltas. Explicale bien: las que venden sueltas y sin sal.
- OLGA: Hay un quiosco frente a la estación... Decile que vas de parte de los rusos Stancovich... (*Se mete la mano en el bolsillo*).
- MAURICIO: Por favor... Invito yo. (*Inicia el mutis*). ¿Puedo decirles que soy un pariente?
- OLGA: Claro que sí. Que sos el hijo de Alberto.
- FEDERICO: Llevá paraguas. La radio dijo que va a llover.
Mauricio sale.
- OLGA: Me gusta tu hijo... Es gauchito.
- ALBERTO: ¿Qué hijo? ¿De qué hijo me hablás? (*A Federico*). Oíme... Vos te acordás de la Lauchita? ¿Te acordás bien?
- FEDERICO: ¿Cómo no me voy a acordar?
- ALBERTO: Vos también te la cogiste. ¿Qué me viene a decir que yo soy el padre? ¿Una sola noche de amor! También vos podés ser el padre.
- FEDERICO: ¿Eso quiere decir que yo gané el torneo? ¿Que yo te gané? ¿Estás diciendo que yo te gané?
- ALBERTO: Eso no... Gané yo. Pero igual puede ser tu hijo.
- OLGA: ¿Ese hombre puede ser hijo tuyo?
Tiempo.
- FEDERICO: No.
- ALBERTO: ¿Por qué estás tan seguro?
- FEDERICO: Porque con la Lauchita nunca pude.
- ALBERTO: Pero si vos me decías que...
- FEDERICO: ¿Pero no era cierto! Nunca pude. Esa manito... (*Remeda el defecto de la Lauchita*). No podía. La toqueteaba en el cine. La llevaba al cine y la toqueteaba. Los martes... los días de damas. Pero nunca pude...
- OLGA: (*A Alberto*). Pero oíme... Para vos ese muchacho es como un regalo de Dios. Un apoyo para la vejez.
- ALBERTO: Yo no necesito ningún apoyo. (*Recapacita*). ¿Y a vos qué te pasa?

¿Querés endilgarme un hijo?

OLGA: ¡Y sí...! Porque los mandados en esta casa los hago yo. Y soy yo la que te cobra la jubilación. Porque vos no te movés. Últimamente no salís a la calle ni a sacar la basura.

ALBERTO: ¡No salgo porque no tengo ganas!

OLGA: ¡No salís porque estás viejo! Y esa vida sedentaria te va a llevar a la tumba. Tenés setenta años. Y sos un buen candidato a la hemiplejía. Y cuando estés postrado, quién te va a cuidar, ¿eh? ¿Quién te va a lavar el culo? ¡Yo no! ¡Que te lave el culo tu hijo!

ALBERTO: Estás exagerando. Por suerte estoy muy bien de salud.

FEDERICO: Olga tiene razón. A mí no se me había ocurrido, pero tenemos que pensar en el futuro. Y Olga no tiene ninguna obligación. Es tu cuñada. Gracias que te cobra la jubilación todos los meses. Necesitamos un sobrino.

ALBERTO: Bueno... Que sea sobrino mío, también.

OLGA: ¿Y vos te creés que un sobrino se va a ocupar de vos?

ALBERTO: Por lo menos te puede sacar la basura a vos y cobrarme la jubilación a mí.

OLGA: Sí... Pero no te va a limpiar el culo. Y menos un varón. A vos te conviene que sea un hijo.

ALBERTO: Y dale con mi culo. ¿Pero quién dijo que voy a terminar hemipléjico?

OLGA: Estás decayendo... ¿O te creés que no me doy cuenta? Están apareciendo problemas... (*Con un gesto*). Sabés a qué me refiero. Eso es la próstata.

ALBERTO: ¿Qué próstata? No tiene nada que ver...

OLGA: ¿Cómo que no tiene nada que ver?

Olga y Alberto no pueden seguir la conversación. Federico lo advierte. Se pone el auricular y escucha la radio.

FEDERICO: Otro atentado en Argelia. Doscientos muertos. La radio es bárbara. Te informa en el momento.

OLGA: (*A Alberto*). ¿Y qué es lo que te está pasando, entonces?

Alberto hace silencio. Mira la hora continuamente.

OLGA: No sos el de antes. ¿Te creés que no me doy cuenta?

ALBERTO: (*Con poca convicción*). Estoy un poco cansado.

OLGA: No me mientas. Algo pasa. Te cuesta... te cuesta... Y eso es la próstata.

ALBERTO: No es la próstata. ¡Y no me jodas con la salud! Lo siento.

Alberto sale hacia la habitación. Cierra la puerta. Olga toma conciencia. Va hacia la habitación. Intenta abrir la puerta pero está cerrada. Golpea la puerta.

OLGA: ¿Qué estás mirando? Decilo. ¡Ja...! No te vayas a perder a las locas esas que muestran las tetas. (*Transición. Habla para sí*). ¿Era hoy el desfile del carnaval? ¿O era en transnoche? ¡Necesito saber el horario de los desfiles de las escuelas do zambas! (*Angustiada*). ¡Por Dios...! Compremos un televisor o me voy a volver loca.

De pronto suena el timbre. Olga sale del estado de histeria y va a abrir. Reaparece Mauricio. Trae un par de pequeños paquetes y una botella.

OLGA: Ah... Sos vos...

MAURICIO: Disculpen la demora... Estoy tan contento... Quería agasajarlos... Cuando salí a comprar las galletitas me sentí tan bien... ¡Tengo una familia! ¡Por fin tengo una familia! ¿Y papá?

OLGA: Está mirando a las putas de la televisión.

MAURICIO: Come con nosotros, supongo. Avísele, tía.

OLGA: No se lo puede interrumpir. Pero en los cortes aparece.

Mauricio desenvuelve un paquete.

MAURICIO: Me acordé que cerca de acá venden el mejor pastrón de Buenos Aires... Agarré el coche y me largué... Los puedo invitar a comer, ¿no? Además traje unos varéniques de papa... son los que a mí más me gustan... y unos guefilte fish... Una buena cena de una familia judía. Son los sabores de mi infancia. Quiero recuperar los sabores de mi infancia... compartirlos con mi familia. Y para después compré un vino especial.

FEDERICO: ¿Usted es judío?

MAURICIO: Somos judíos, supongo.

FEDERICO: ¿Nosotros?

Desconcierto. Hasta que reacciona Olga.

OLGA: ¡Ah...! Es ese apellido... Todos se confunden. Stancovich. Cuando te conocí y me dijiste que tu apellido era Stancovich, yo también creí que eras judío. Por el vich.

FEDERICO: (*A Mauricio*). Es un apellido de origen vasco.

OLGA: Será vasco, ¿pero cómo les dicen en el barrio a vos y a tu hermano? Los rusos Stancovich. Todos se confunden.

FEDERICO: ¡Los rusos...! Una manera de decir. Pero el apellido es vasco.

MAURICIO: ¿Vasco? (*A Alberto*). Pero mi madre me dijo que mi padre era judío...

FEDERICO: Nos confundieron siempre. Por eso, de pibes, el viejo nos enseñaba. “Cuando se presenten aclaren... Stancovich, apellido vasco”. Así decía el viejo. “Stancovich, apellido vasco”. Yo nunca le di pelota. Por mí... (*A Mauricio*). Pero no somos judíos. Esa es la verdad. ¿Usted es judío?

MAURICIO: Claro que sí. Mi madre me crió como un judío. Tu padre es judío y vos serás judío, me dijo. Me circuncidaron... Me eduqué en escuela judía... Soy religioso... No soy fanático, pero voy al templo todos los viernes.

FEDERICO: No hay judíos en la familia.

Mauricio se deja caer en un sillón. Apesadumbrado.

FEDERICO: Y qué va a hacerle... Si es judío, es judío.

MAURICIO: No es eso... Estoy orgulloso de ser judío. Pero pienso lo que fue mi vida. (*Tiempo*). Yo quería ser dibujante. Desde chico... En la escuela los maestros me decían... Vos tenés que dedicarte al dibujo. Tenés facilidad. Cuando terminé el colegio, le dije a mi MADRE: “Quiero ser dibujante.” Se puso muy mal. Me dijo... vos tenés sangre judía... Los judíos son muy buenos para la bioquímica. Fue un error. Pobre mamá... Ella quería lo mejor para mí... Trabajaba veinte horas por día... ¡de sirvienta!... pobre vieja...para que yo me hiciera bioquímico. “Tenés que ser bioquímico”. Pero yo quería ser dibujante. ¿A papá le molestará enterarse de que soy judío?

FEDERICO: Eso no. En esta casa nadie diferencia a nadie por cuestiones religiosas.

OLGA: Somos tolerantes... Maestros de escuela... jubilados. Tenemos una formación democrática.

FEDERICO: Pero aclarale que Stancovich es un apellido de origen vasco.

OLGA: Dije tolerantes, no judíos.

Mauricio se lanza hacia la puerta.

MAURICIO: Papá... Yo quería ser como usted... Un judío gran jugador de paleta.

OLGA: No insistas. A esta hora no oye. ¿Qué día es hoy? ¿Jueves? Pasan la serie esa sobre la familia norteamericana... No se la pierde nunca.

FEDERICO: Mierda... Pura mierda.

OLGA: ¡No es cierto! Decís eso porque no te gusta la televisión. Pero es una lección de vida. ¡Muy buen programa! (*A Mauricio*). No sé si vos lo ves... te va a hacer bien. Te explican cómo viven las verdaderas familias norteamericanas. Es un buen ejemplo para nosotros. Bueno... empecemos a comer.

MAURICIO: ¿No esperamos a papá?

OLGA: Aparece en los cortes. (*Se sirve*). ¿Cómo se llaman estos?

MAURICIO: Veréniques...

OLGA: Ah, sí... Son muy ricos.

Se abre la puerta de la habitación y aparece Alberto. Tiene un gesto severo.

ALBERTO: (*Padre de familia*). ¿Hay algo para comer? (*Se sienta*). ¿Qué es todo esto?

OLGA: Tu hijo quiere homenajearte.

ALBERTO: Demos gracias a Dios. (*Reza, como en las películas*). Gracias, Señor, por el pan que nos has dado para saciar el hambre... Gracias por este techo... gracias por este reencuentro de la familia... (*A Mauricio*). ¿Dónde estuviste todo este tiempo? ¿Cosechando algodón en el sur?

MAURICIO: Buscándolo, papá. Buscándolo. Traje un vino especial para que brindemos... Por el reencuentro. Un vino especial de nuestra comunidad.

OLGA: (*Cambia de tema*). Bueno... bueno... eso de la comunidad lo dejamos para después. Comamos... (*A Alberto*). ¿Viste, tu hijo? Gran campeón de paleta. Salió a vos.

ALBERTO: ¿Qué pasó en Barranquilla? No fuiste el mejor.

MAURICIO: Fuimos semifinalistas.

ALBERTO: ¿Semifinalistas? (*Reprocha*). Mi hijo vive en el país más grande del mundo y es un semifinalista.

MAURICIO: Papá... jugamos con cuarenta y cinco grados de temperatura...

ALBERTO: Excusas.

MAURICIO: Todos dijeron que perdimos por un error de mi compañero.

ALBERTO: Excusas.

MAURICIO: El referí era uruguayo.

ALBERTO: Excusas. Fuiste un segundón. Si querés ser mi hijo tenés que ser el mejor.

Alberto sale hacia la habitación.

MAURICIO: ¿Qué le pasa conmigo? ¿Por Dios... parece que me odiara!

OLGA: Es el programa. Se pone muy padre norteamericano... Todos tenemos que ser los mejores.

MAURICIO: ¿Por qué no dejó que brindáramos con el vino especial?

OLGA: ¡No era el momento! Se iba a dar cuenta que sos judío. Estaba muy cuáquero.

MAURICIO: Pero tengo que decirle que soy judío.

OLGA: Hay que esperar la oportunidad. ¿Qué día es hoy? ¿Martes...? A medianoche hay un programa de las Naciones Unidas... Esos que te convencen de que todos somos iguales... Él no se lo pierde. Es el momento. Por ahora comamos.

Comen.

OLGA: Así que estudiaste bioquímica. ¿Y te recibiste?

MAURICIO: Sí. Pero nunca ejercí.

OLGA: ¿Te hiciste dibujante?

MAURICIO: Tampoco. Me dediqué al comercio.

OLGA: Una pena. Sos un fracasado.

MAURICIO: En un sentido, sí...

OLGA: ¿Comerciante? ¿Y de qué?

MAURICIO: Mayorista.

OLGA: ¿Mayorista? Nunca conocí un mayorista. ¿Oíste, Federico? Tenemos un sobrino mayorista.

FEDERICO: No me extraña. Los Stancovich somos ambiciosos.

OLGA: ¡Qué Stancovich! Es la voluntad típica de los judíos. *(A Mauricio)*. Supongo que tenés mucha mercadería... ¿Vendés televisores, sobrino?

MAURICIO: Las cosas no andan bien. Tuve que cerrar dos sucursales.

OLGA: ¿Cómo sucursales? ¿Tenés sucursales? Eso quiere decir que tenés una central. ¿Dónde? *(A la puerta)*. ¿Escuchaste, Alberto? Tu hijo es un mayorista.

FEDERICO: *(Que no ha dejado de escuchar radio)*. Atanor, dos coma siete... Garavaglio, uno coma tres... ¿Qué te parece?

Mauricio lo mira.

FEDERICO: Los índices... ¿Son buenos? El Merval subió un 2,7. ¿Vos que harías? (*Mauricio lo mira*). ¿Qué consejo le darías al tío?

MAURICIO: (*Pendiente siempre de Alberto, le habla a la puerta*). ¡Papá! Tuve que cerrar dos sucursales... ¡Pero me voy a rehacer! Venga a tomar una copa conmigo. Por favor. Compré un vino especial. Brindemos por el recuento y después écheme si quiere.

Aparece Alberto. Ha envejecido. Se deja caer en un sillón.

MAURICIO: Papá... ¿Qué le pasa? ¡Papá...! ¿Qué le pasa?

ALBERTO: El setenta por ciento de septuagenarios tenemos problemas con la próstata.

OLGA: (*Mira la hora y dice con resignación.*) ¿Viste? Te lo dije. (*A Mauricio*). Estuvo viendo el programa de los médicos. (*A Alberto*). ¿Te lo dije o no te lo dije?

FEDERICO: (*Tiende un papel donde anotó algo*). Tomá. El teléfono de la asociación de ayuda al prostático. Lo dieron por Radio del Plata.

ALBERTO: Lo negué. La semana pasada... en el programa del mediodía lo dijeron... Los septuagenarios niegan la próstata.

OLGA: Te lo dije... pero no querés escuchar. Pero ahora tenés un hijo que te va a cuidar. ¿No es cierto, Mauricio?

MAURICIO: Claro que sí.

ALBERTO: ¿En serio? ¿Tengo un hijo que me va a ayudar?

OLGA: Mauricio. Tu hijo es un mayorista. Tiene sucursales.

ALBERTO: Hijo... ¿Tenés sucursales?

MAURICIO: Sí, papá.

ALBERTO: ¿No me vas a abandonar...?

MAURICIO: Claro que no.

ALBERTO: ¿Me vas a ayudar en mi vejez?

MAURICIO: Por supuesto.

ALBERTO: Abrazame.

Mauricio lo abraza. Tiempo.

ALBERTO: Quiero que me hagan un chequeo en el Hospital Alemán.

MAURICIO: Pero sí, papá.

ALBERTO: Habitación individual. Con televisión.

MAURICIO: Por supuesto.

ALBERTO: Que me entren en camilla... Por un pasillo largo... De azulejos... Con una enfermera negra que grite... “El quirófano... El quirófano...”

MAURICIO: Claro que sí, papá. Lo que usted diga.

ALBERTO: Gracias, hijo... Gracias. *(Lo abraza).*

OLGA: ¡Qué hermoso...! Somos una familia. Una familia feliz.

MAURICIO: Bueno... Llegó la hora del brindis. Traje un vino especial. El vino familiar...

Mauricio sirve las copas.

FEDERICO: ¿Vino judío?

OLGA: Casher, se dice.

Todos tienen una copa en la mano.

MAURICIO: Brindemos por el reencuentro.

ALBERTO: Por mi hijo el mayorista.

Todos brindan y beben, salvo Mauricio.

OLGA: Rico vino.

FEDERICO: El gustito ese raro... ¿Qué es? ¿Qué le ponen...? ¿Algo religioso?

ALBERTO: ¿Qué le pusiste al vino, hijo?

MAURICIO: Propóleos, papá.

ALBERTO: ¡Propóleos...! ¿Cómo se te ocurrió?

MAURICIO: Quiero darle una alegría, papá. Soy bioquímico.

OLGA: ¿No sos mayorista?

MAURICIO: También. Pero mayorista de productos químicos. No le fallé a la vieja, pobrecita. Me dijo: los judíos son muy buenos bioquímicos. Estudié bioquímica y el día que yo me muera –solo después que yo me muera– vas y los envenenás a todos. ¡A todos! ¡A todos! Que no quede nadie. Hace unos años... cuando mamá se enfermó empecé a pensar... Tenía mis dudas de cómo hacerlo hasta que apareció en la televisión la historia del propóleos. *(Transición)*. Lo que no sabía era que le decían la Lauchita. Pobre mamá... Qué crueles... Qué crueles... *(Señala el teléfono)*. ¿Me permite, papá?

Sin esperar respuesta Mauricio marca un número. Entretanto:

ALBERTO: El propóleos... Es cierto. En la televisión no hablaron nunca más del propóleos.

FEDERICO: La televisión es así... Se olvidan... se olvidan... Te dicen una cosa y después se olvidan.

MAURICIO: Aquella vez no murieron todos. Pero no se preocupen... Yo hice una mezcla con arsénico diluido en alcohol metílico y clorhidrato de potasio. Es rápido e indoloro. (*Al teléfono*). ¡Hola...! ¿Canal? Ah, sí señor. Me llamo Mauricio Valdés. Acabo de envenenar a mi padre, a mi tío y a la mujer de mi tío. Manden cámaras. Al barrio de Colegiales. Frente a la estación.

OLGA: ¿Van a venir de la televisión? ¿Oíste, Federico? ¡Van a venir de la televisión!

FEDERICO: ¡Acá no entra una cámara de televisión! ¡Te lo aviso!

OLGA: (*A Federico*). Arreglate un poco. Mirá cómo estás.

FEDERICO: ¡No me jodas con la televisión!

Federico se apega más que nunca a la radio. Olga se dedicará a preparar el ambiente para recibir a la televisión.

ALBERTO: Pero... ¿qué te contó tu mamita?

MAURICIO: Usted le hizo mucho daño, papá. Mucho daño.

ALBERTO: ¿Qué daño? La Lauchita gozó. Fue feliz. Yo gané el torneo y cobré el premio. Ella estaba contenta. Le gustaba ser el trofeo. Me acuerdo que estaba contenta. Se la cogió el mejor.

MAURICIO: (*Violento*). No es cierto, papá. No es cierto. Usted no ganó... Porque a mamá se la llevaba el que perdía. Por eso, cuando el tío me dijo que el torneo lo había ganado él, me di cuenta que mi padre era usted. ¡Mi madre fue premio consuelo! Eso la ofendió mucho. Y juró venganza para siempre. Por eso me dijo: "Matalos a todos. A tu padre y al hermano y a todos los que estén en la casa." (*A Federico*). Estaba perdidamente enamorada de usted, tío. Y me confesó: "Le rogué que perdiera la final. Pero no. Ganó. Hizo todo lo posible por ganar. Me entregó al perdedor." Agonizaba y me contó llorando: "Yo sabía que era premio consuelo. Todo lo que quería era que mi enamorado perdiera." (*Lloroso*). Ella supo que era premio consuelo, tío. Pero usted se empeñó en ganar.

FEDERICO: Yo ganaba siempre. ¿Qué podía hacer?

OLGA: (*Le grita a Federico*). ¡Perder! ¡Perder por amor! ¡Si alguna vez en tu vida hubieras perdido por amor! (*Le descarga todo el odio acumulado*). Imbécil... Si miraras la televisión te darías cuenta que los perdedores son más eróticos. ¡Qué tonta la Lauchita! (*Intenta tomar a Alberto*,

pero se desbarranca arrastrando el mantel y todo lo que hay sobre la mesa. Olga muere).

ALBERTO: (*Todavía resiste*). Hace un año dieron por la televisión un programa... Había un loco que envenenaba a toda la familia.

MAURICIO: Una serie norteamericana. (*Contento*). ¡Se acordó, papá!

ALBERTO: Sí... envenenaba a toda la familia.

MAURICIO: Claro... ¿Se acuerda que el hijo organizaba una fiesta...? El padre tocaba la trompeta... ¿Se acuerda? Eran todos negros.

ALBERTO: Sí, sí. Y el hijo cantaba... Lo que no me acuerdo es por qué los envenenó a todos.

MAURICIO: Celos, papá. Celos. La orquesta se llamaba "The Johnson Orchestra" y el hijo quería que se llamara "The Johnson Orchestra and the Son." Celos profesionales. Y cuando el padre se negó, los envenenó a todos.

Alberto está desolado.

ALBERTO: ¿Por eso los envenenó? ¡Qué loco! En la televisión inventan cada cosa...

MAURICIO: Estaba basado en un hecho real, papá.

ALBERTO: ¡Mirá vos! En todos lados se cuecen habas. (*Señala la botella de vino*). Servime un traguito. (*Mauricio le sirve vino*). ¡Vos no vayas a tomar, eh? (*Bebe*). Abrazáme. (*Se abrazan*). El padre parecía un buen tipo. Buen... a mí, en la televisión, los negros siempre me parecen buenos.

Están abrazados. Alberto, que se ve venir la muerte, se aferra a Mauricio. Mauricio lo aprieta contra su pecho.

MAURICIO: ¿Se acuerda del final, cuando el hijo se abrazaba al cadáver del padre y gritaba: "Papá... papá... ¿por qué no me dejaste ser tu socio?" Yo lloré. Lloré. Y me decía: Él, por lo menos, conoció al padre. Y sentí mucho odio.

ALBERTO: Yo también lloré. Y me acuerdo que me dije: me hubiera gustado tener un hijo.

Se aferran como garrapatas.

MAURICIO: Hubiera sido lindo que usted y yo miráramos el programa abrazados. Como ahora. Me hubiera gustado conocerlo antes de matarlo. Como el negrito de la televisión.

Alberto siente que se va a morir. Con la boca simula el sonido de una trompeta. Toca "Summertime." Mauricio se entornece, se engancha, y

canta dos o tres versos de la canción. Por un momento hacen un dúo entusiasta. Hasta que la trompeta de Alberto empieza a desvanecerse. Mauricio lo abraza con más fuerza. Alberto muere. Tiempo. Hasta que explota un fuerte trueno y comienza a llover copiosamente. Federico tiene un espasmo y vuelve de la muerte.

FEDERICO: *(Contento)*. ¿Viste que iba a llover? Lo dijo la radio. (Se derrumba).

Las luces van oscureciendo la escena. El sonido de la lluvia avanza y finalmente se hace insoportable. Lo último que registra el espectador es la imagen de Mauricio, que toma el vaso de Alberto, la botella de vino envenenado y sirve un trago. ¿Lo beberá? Antes de que pueda descubrirse, se apaga la luz.

Oswaldo Pellettieri
Universidad de Buenos Aires
Colaboró Yanina Leonardi

Nació en Entre Ríos en 1929 y murió en Buenos Aires el 14 de Junio de 1999.

Su labor teatral se inicia en 1955, cuando se incorpora al teatro IFT donde realiza la adaptación de *Madre tierra* de Alejandro Berruti. En 1956, se incorpora al Teatro Popular Fray Mocho en el que estrenó sus primeras piezas: *La peste viene de Melos* (1956) e *Historias para ser contadas* (1956). Continuó con el estreno de los siguientes títulos: *Los de la mesa diez* (1957), *Tupac Amaru* (1957), Desde el 80 junto a Andrés Lizarrága (1958); *El jardín del infierno* (1959), *Historia de mi esquina* (1962), *Y nos dijeron que éramos inmortales* (1963), *Milagro en el mercado viejo* (1963), *Amoretta* (1964), *Una mujer por encomienda* (1966), *Dos en la ciudad* (1967) estrenada al año siguiente como *El amasijo*, *Historias con cárcel* (1972), *Pedrito el Grande* (1973), *Y por casa, ¿cómo andamos?* (1980) junto a Ismael Hase, *Historia heroica de una clase* (1984), *Al perdedor* (1982), *¡Arriba, Corazón!* (1987), *Volver a la Habana* (1990).

Fue uno de los organizadores más activos de Teatro Abierto donde estrenó las siguientes obras: *Mi obelisco y yo* (1981), *Al vencedor* (1982) y *Hoy se comen al flaco* (1983).

Entre los años 1961 y 1963 dirigió el Seminario de Autores Dramáticos de La Habana. En 1988, tras ser distinguido en Cuba por el apoyo prestado en materia cultural durante los primeros años del triunfo revolucionario, se mudó a La Habana para dirigir la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe. Fue uno de los organizadores del encuentro de teatristas latinoamericanos que tiene su sede en Cuba. En setiembre de 1996, regresó al país (estaba radicado en México) para desempeñarse como director del Teatro Nacional Cervantes, tarea que realizará hasta su muerte (1998), otorgándole centralidad en la programación al teatro argentino y latinoamericano. Durante su gestión se sumaron a la programación de las temporadas la Maratón del Teatro Nacional Cervantes del cual participaron grupos de Buenos Aires y del interior del país y el Encuentro Iberoamericano de Teatro.

También realizó producciones para televisión: “Historias de jóvenes”, “Dos en la

ciudad” y “Vertical Buenos Aires” para la TV argentina; “La familia Colón” y “La vuelta al mundo del Sr. Fernández” para la TV de Madrid.

Panchito y la peste bubónica

La producción dramática de Osvaldo Dragún se inicia dentro del Grupo Teatro Fray Mocho, que junto a Nuevo Teatro fueron los grupos independientes paradigmáticos de los años cincuenta, ubicándose en la segunda fase del microsistema teatral del teatro independiente. Esta fase denominada de nacionalización, y que abarca el período 1949-1960, designa una módica resemantización de lo finisecular, impulsada por la llegada de los nuevos modelos europeos y norteamericanos de textos dramáticos y espectaculares y rudimentos del sistema Stanislavski.

En *Historias para ser contadas* (1956) —donde se incluye *Panchito y la peste bubónica*, *Los de la mesa diez* (1957) e *Historia de mi esquina* (1957)— Dragún recurrió a la utilización de algunos procedimientos brechtianos. El Dragún espectador y lector de Brecht incluyó sus artificios en su tradición textual y especialmente en lo que podría denominarse teatro didáctico o “instructivo”, pero les cambió su funcionalidad, poniéndolos al servicio de un “melodrama social” o “neomelodrama”. Este género, que ya se había convertido en subalterno, es revivido por el autor en plena década del cincuenta. Los procedimientos brechtianos lejos de producir el efecto distanciador o, mejor, la identificación irónica, en su peculiar estructura, invertían su semántica y estaban destinados a “emocionar hasta las lágrimas” a un público “de izquierda” preparado para recibir el mensaje, lleno de compasión, y más, de autocompasión, por la suerte de personajes con los cuales se identificaba compasivamente. Ese proceso de identificación se verificaba fundamentalmente porque el sistema de valores sustentado por los personajes era compartido por el espectador.

La significación de las *Historias para ser contadas* como textos teatrales estriban en que sintetizaron las distintas corrientes y tradiciones teatrales —el sainete, Brecht, la comedia blanca, los juegos o coros dramáticos, la rítmica— consiguiendo dinamizar el teatro de los cincuenta. Marcaron una verdadera transición hacia la modernización de los sesenta, en la medida en que lograron que la mirada de los creadores que se expresaba desde el escenario se volviera hacia los problemas y los personajes del país, y que ese enfoque fuera acompañado por la crítica y buena parte del público del “teatro de arte”.

Los valores del teatro de Osvaldo Dragún hay que buscarlos en la continuidad de la fase de nacionalización del teatro independiente que comenzó con *El puente*

de Carlos Gorostiza. En estos textos vuelven los personajes populares, su habla y su problemática, aunque lo hacen de manera “abuenada”. Es una reescritura “positiva” desde la izquierda oficial del cincuenta, del teatro popular argentino finisecular. La tentativa de Dragún de modernizar el sainete y la comedia blanca fue sin duda valiosa no solo por sus logros, que fueron alcanzados parcialmente, sino por los caminos que abrió al teatro argentino posterior, particularmente de los años setenta en adelante.

Dramaturgia, publicaciones y estrenos

El gran Duque ha desaparecido, 1947. No estrenada.

Madre Tierra, 1955. Adaptación de *Madre Tierra* de Berruti.

La peste viene de Melos. Ediciones Ariadna, 1956. *Teatro 70* Nro. 26 y 29. Buenos Aires 1972. Primera obra estrenada Teatro Fray Mocho.

Historias para ser contadas. Ediciones Talia, 1957; en Ed. Girol Books, Canadá, 1982; en Ed. Paralelo 32, Rosario 1983.

Tupac Amaru. Ed. Losange 1957. Estrenada en El Galpón de Montevideo. Uruguay.

Desde el 80, 1959 en colaboración con Andrés Lizarraga.

El jardín del infierno, 1959. Ediciones Instituto Nacional de Bellas Artes, 1962; en Centro Editor de América Latina 1966.

Los de la mesa diez, 1957. Estrenada en Córdoba. Ediciones Primer Acto No. 5, 1962; en Ed. Escorpio, 1965; en Ediciones Astral, 1967; en Centro Editor de América Latina, 1968; en *Teatro 70* Nro. 26 y 29, 1972.

Historia de cómo nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica en África. Ediciones Primer Acto Nro. 35, 1962; en Ediciones Escorpio, 1965; en Ediciones Astral, 1967; en Ediciones Teatro 70 Nros. 26 y 29, 1972.

Historia del hombre que se convirtió en perro. Ediciones Primer Acto Nro. 35, 1962; en Ediciones Teatro 70 Nros. 26 y 29, 1972; en Ediciones Escorpio, 1985; en Ediciones Astral, 1967; en *Teatro Breve Hispanoamericano contemporáneo*, Ediciones Aguilar, Madrid, 1970.

Y nos dijeron que éramos inmortales, 1963. Ediciones Los Monteagudos, Madrid, 1963; en Ediciones Taurus, 1960; en *The Modern Stage in Latin America Six Plays*, Ediciones E.P. Dutton & Co., 1971.

Milagro en el mercado viejo, 1963. Premio Casa de las Américas 1962. Prod. Norte, 1963; en Ediciones Taurus Madrid, 1968; en *Teatro de Osvaldo Dragún*, Ediciones Hucitec, San Pablo, 1993.

Amoretta. Un Sainete. 1964. Ediciones Carro de Tespis, 1965.

Historia de mi esquina. 1962. Ediciones Escorpio 1965

Historia de un flemón. Ediciones Primer Acto Nro. 35, 1962; en Ediciones Escorpio, 1965; en Ediciones Astral, 1967; en Ediciones Teatro 70 Nros. 26 y 29, 1972.

Heroica de Buenos Aires, 1966. Premio Casa de las Américas 1966. Estrenada en 1984 como *Historia heroica de una clase*. Ediciones Primer Acto Nro. 77, 1966; en Ediciones Astral, 1967.

Una mujer por encomienda, 1966.

Dos en la ciudad. 1967. Presentada en 1968 como *El Amasijo*, Ediciones Calatayud, 1968; en Ediciones Taurus, Madrid publicada con el título *Un maldito domingo*.

Historias con cárcel, 1972.

Pedrito el grande, 1973.

Y por casa ¿cómo andamos? Unipersonal, 1980. En colaboración con Ismael Hase.

Mi obelisco y yo, 1981. Estrenada en Teatro Abierto, 1981. Ediciones 21 Estrenos Argentinos. Teatro Abierto, 1981; en *7 Dramaturgos Argentinos*. Ediciones Girol Books, Canadá, 1983.

Hoy se comen al flaco, 1981. Estrenada en Teatro Abierto. Ediciones Girol Books, Canadá, 1981.

Al violador, 1981. Ediciones Girol Books, Canadá, 1981; en *Teatro de Osvaldo Dragún*, Ediciones Hucitec, San Pablo, 1993.

El Tío loco. Estrenada en Teatro Abierto, 1982. Ediciones Punto Sur, 1989.

Al vencedor, 1982. Estrenada en Teatro Abierto.

Al perdedor, 1982. Ediciones Paralelo 32, Rosario, 1983.

“Los alpinistas”. En *Teatro de Osvaldo Dragún*, Ediciones Hucitec, San Pablo, 1993.

Arriba corazón, 1987. *Revista del Teatro Gral. San Martín*, Buenos Aires, Nro. 20, 1987.

“Volver a La habana” 1990. En *Teatro de Osvaldo Dragún*, Ediciones Hucitec, San Pablo, 1993.

El delirio, 1992.

La soledad del astronauta. Ediciones *Art Teatral* No. 12, Año XI, 1999.

El pasajero del barco del sol, 1999. Obra póstuma. *Revista Conjunto* Nro.18, Cuba, 2000.

Producción para Televisión

Historia de jóvenes; Dos en la ciudad; Vertical Buenos Aires; para la TV argentina.

La familia Colón, La vuelta al mundo del Sr. Fernández para la TV madrileña.

> historia de cómo nuestro amigo panchito gonzález se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica en áfrica del sur

Oswaldo Dragún

ACTRIZ: Esta es la historia de cómo nuestro amigo Pancho...

ACTOR 1: Panchito.

ACTRIZ: Sí, Panchito González, se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica en África del Sur.

ACTOR 1: Hacía muchos años que no veíamos a Panchito; pero ayer, cuando andábamos, como siempre, recogiendo historias...

ACTOR 2: *(Pasa)*. ¡Extra! ¡Extra!. . . ¡Gran epidemia de peste bubónica en África del Sur!

ACTOR 1: ¡Peste bubónica!...

ACTOR 2: *(Vuelve a pasar)*. ¡Peste bubónica en África del Sur! ¡Extra!...

ACTRIZ: ¿África del Sur?,

ACTOR 1: No es Brasil...

ACTRIZ: No es Uruguay...

ACTOR 1: ¡Está lejos! No hay peligro de contagio.

ACTRIZ: Y seguimos adelante, cuando de repente...

PANCHITO: *(Entra y habla con voz de velorio)*. Hola.

ACTRIZ y ACTOR 1:

¡Panchito! ¿Cómo te va, viejo? ¡Tanto tiempo sin verte!...

ACTRIZ: ¡Vamos a tomar un café! Café. . .

ACTOR 1: ¡Café!

PANCHITO: Una cafiaspirina.

ACTOR 2: *(Pasa)*. ¡Extra!... ¡Extra!... ¡Gran epidemia de peste bubónica en África del Sur!...

PANCHITO: ¡Por favor! Esos diarieros me hacen sentir mal...

ACTRIZ: ¡Pero, Panchito! ¿Qué te pasa? ¿Mucho trabajo?

PANCHITO: No.

ACTOR 1: ¿Mucha deuda?

PANCHITO: No.

ACTRIZ: ¿Mucha enfermedad?

PANCHITO: Sí. ¡La peste bubónica!

ACTRIZ Y ACTOR 1: (*Saltan*). ¿Vos... la peste bubónica?

PANCHITO: ¡No, yo no! ¡La peste bubónica en África del Sur! Yo soy el culpable...

ACTRIZ: Y nos contó su historia. En un tiempo soñaste con ser ingeniero...

PANCHITO: Sí. Yo siempre supe que dos al cuadrado eran cuatro.

ACTOR 1: Pero, no pudiste...

PANCHITO: Me casé. ¡Mozo, otra cafiaspirina!

ACTRIZ Y ACTOR 1: (*Corean la marcha nupcial*). ¡Ta-ratatá!

PANCHITO: Sí. Primero un varón...

ACTRIZ Y ACTOR 1: (*Menos alegremente*). ¡Ta-ratatá!

PANCHITO: Después una nena...

ACTRIZ Y ACTOR 1: (*Deprimente*). ¡Ta-rataca!

ACTOR 1: ¿Y después?

PANCHITO: Mellizos.

ACTRIZ Y ACTOR 1: (*Fúnebres*). ta-ratatá...a...a...

PANCHITO: Y entonces me dije: ¿Ingeniero? ¡Psch! ¡Cualquier día! Y tuve que emplearme para mantener a mi familia...

ACTRIZ: (*Ahora esposa*). Mirá, viejito, ¿por qué no vas a ver a mi tío querido? Es secretario de un diputado...

ACTOR 1: (*Secretario de un diputado*). Pero, ¿cómo no, viejito! Andá con esta carta a la Corporación Transoceánica de Carnes. Me deben unos cuantos decretos a favor, y te van a tomar... te van a tomar.

ACTOR 2: (*Entra*). ¡Mister González!...

ACTRIZ: Un dueño era inglés.

ACTOR 1: ¡Signore Gonzalo!...

ACTRIZ: Y el otro, era italiano. ¡Claro, Transoceánica!

PANCHITO: (*A su mujer*). ¡Y me tomaron! Gano 1500 pesos por mes

ACTRIZ: ¡Todo va bien!...

PANCHITO: ¡No tan bien, no tan bien! Con 1500 pesos, ¿qué vamos a hacer? Comer garbanzos...

ACTRIZ: Pero, Panchito, tené paciencia. Esperá la oportunidad...

PANCHITO: Y la oportunidad llegó.

ACTRORES 1 Y 2: Ta-ta-ta-ta-ta... ta-ta-ta-ta-ta... punto-rama... rama-punto, punto-rama, rama-punto... ¡Cablegrama para la Corporación Transoceánica de Carnes!

ACTOR 2: (*Lee*). “Nos ha sidou conferidou el honour de participar en la licitacioun para proveer de dous mil touneladas de carne a lous pueblous de South Africa. Todou depende del preciou que poudemos ofrecer”.

ACTOR 1: ¡E bonna cualque cosa que sea carnosa!...

ACTOR 2: (*Dama*). ¡Panchitou!

ACTOR 1: ¡Signore Gonzalo!

PANCHITO: (*A su mujer*). ¡Y me llamaron, vieja! ¿Te das cuenta? Me llamaron para una reunión del directorio. Seguro que me aumentan...

ACTRIZ: Bueno, pero quedate quieto quieto, que tenés torcida la corbata. ¡Uhy!... ¿Por qué usas ese agua de colonia?

PANCHITO: Porque es barata. Además se llama “Kiss of love”, Beso de amor, ¿te das cuenta? (*La besa*).

ACTRIZ: ¡Quedate quieto, sonso! Y avisame en cuanto sepas algo.

PANCHITO: Y fui a la reunión de directorio...

ACTOR 2: That is the question, mister Panchitou. Carne, ou nou, carne...

ACTOR 1: ¡Deviamo stare piú baratto que cualquiere!

ACTOR 2: Todou depende de ousted. Le ofrecemos 5000 pesos pour mes si nous solucionamos el problemou...

PANCHITO: (*Habla por teléfono*). ¡Hola!... ¡Hola, hola!...

ACTRIZ: ¡Hola!

PANCHITO: ¡Querida, está! ¡5000 pesos por mes!

ACTRIZ: ¡Querido! ¡Prepararé una torta para festejarlo!

PANCHITO: Sí, la torta estaba bien. Pero la competencia era terrible...

ACTOR 1: ¡Cuatro pesos el kilo de carne vacuna!

ACTOR 2: ¡Tres pesos el kilo de carne de oveja!

ACTOR 1: ¡Dos pesos el kilo de carne de mamón!

ACTOR 2: ¡Uno cincuenta el kilo de mondongo!

PANCHITO: ¡Era terrible! No se podía competir...

ACTOR 2: Mister Panchitou, creo sus 5000 pesos... (*Sacude la cabeza negativamente*).

ACTOR 1: Eh...Va male, signore Gonzalo...

PANCHITO: Y yo, ¿qué podía hacer? Eran 5000 pesos por mes, y yo tenía que mantener a mi familia! Pensá, Panchito, pensá... ¡Ya caí! (*A los Actores 2 y 3*). ¡Pregunten, pregunten, por favor! ¡Es la única solución!

ACTOR 2: ¡Helo, Loundres, urgente!

PANCHITO: Dos días tuve que esperar la contestación. ¡Dos días! Y cada vez que veía comer a uno de los pibes, o andar en la bicicleta que yo les había comprado, me asustaba. ¿Y si teníamos que voler a los garbanzos?

ACTRIZ Y ACTOR 1: Ta-ta-ta-ta-tá...ta-ta-ta-tá... ¡Cablegrama Transociánica de la Corporación Transociánica de Carnes!

PANCHITO: ¡Por fin llegó la contestación! ¿Y?...

ACTOR 2: Mister Panchitou, no es necesariou que sea carne de vaca...

ACTOR 1: ¡E bonna cualque cosa que sea carnosa! Además... l'africanni sonno tutti negri...

PANCHITO: Eran negros, ¿entienden? No son como nosotros. Son... son negros, ¿saben?

ACTOR 2: Además, nous dicen que las etiquetas deben ser de mouchos coulores. A lous negrous les goustan lous coulores.

PANCHITO: ¿Se dan cuenta? No importaba la carne. Era la etiqueta... el colorinche... ¡Y para mí eran 5000 pesos! ¿Qué podía hacer? ¡Lo que hice! (*Habla al oído al Actor 1*).

ACTOR 2: ¡Mano, signore Gonzalo! En Italia, i poveri mangianno anche caballo. ¡E bonna carne!

PANCHITO: La carne de caballo no servía, porque en Italia la comían los pobres. (*Habla al oído del Actor 2*).

ACTOR 2: ¡Nou, nou, mister Panchitou! ¡La carne de perrou al vino blancou is very well, very well!

PANCHITO: La carne de perro no servía porque en Londres la comían los lores. ¡Y para mí eran 5000 pesos! ¿Qué podía hacer? ¡Pensá, Panchito, pensá! Pensá. . . ¡Ya está! No, no, eso no... eso no... no... ¡Y bueno! ¡Rata!

ACTORES 1 y 2: ¿Rata? ¡Uff!

PANCHITO: Pero aceptaron, y ganamos la licitación.

ACTOR 1: ¡Bravo, bravo, signore Gonzalo!

ACTOR 2: ¡Mister Panchitou, sous 5000 pesos están asegurados!

PANCHITO: Y volví a casa. Le pedí a mi mujer que hiciera otra torta. (*A la Actriz*). ¿Y los chicos?

ACTRIZ: Se acostaron.

PANCHITO: ¿No hiciste la torta?

ACTRIZ: No, no la hice.

PANCHITO: ¿Por qué?

ACTRIZ: Mirá, no me gusta como estás cambiando en estos días. Vos no eras así.

PANCHITO: ¿Y cómo era?

ACTRIZ: Te importaban los demás.

PANCHITO: ¿Ahora también! Pero estos son negros... No son gente...

ACTRIZ: ¿Y vos qué sabés?

PANCHITO: ¡Yo sé! Además, son 5000 pesos. Y si no me hubiera casado, sería ingeniero; pero como me casé y no soy ingeniero, tengo que rebuscármelas. (*La Actriz sale*). Se fue. La había ofendido. ¡Tanto lío por unos negros africanos! Pero yo tenía remordimientos... La cuestión es que al otro día... (*Al Actor 2*). Vea, doctor, ¿usted cree que a un negro puede hacerle mal la carne de rata?

ACTOR 2: En absoluto. La carne es el alimento del gato. El gato vive en la casa del hombre. El hombre se alimenta de carne de vaca. Así que para un negro comer rata es como comer carne de vaca. Y me voy, m'hijo. Me esperan en mi chalet de Martínez con un lechoncito... (*Sale*).

PANCHITO: ¿No ven? ¡Eran negros! Pero todavía fui a ver a un abogado. (*Al Actor 1*). ¿Es legal o no?

ACTOR 1: No hay jurisprudencia, no es cosa juzgada, ni sé de la existencia de ninguna acordada...

PANCHITO: ¿Pero, es legal o no?

ACTOR 1: ¡Y yo qué sé, che!

PANCHITO: Y fui a ver a un sabio... (*Al Actor 2*). ¿Usted qué opina, profesor?

ACTOR 2: Vea usted, el negro es una raza inferior que vive en estado animal primitivo. Se comen entre ellos, lo que significa que comen animales. Así que comer una ratita solo significará como diferencia comer un bichito, más chiquitito. Y perdóneme, que debo irme... Estoy invitado a una conferencia sobre los orígenes del sánscrito.

PANCHITO: Y entonces me largué. (*Anuncia a todo pulmón*). ¡La Corporación Transociánica de Carnes lanza su campaña de desratización!

ACTOR 1: (*Llama*). Rata, rata, rata...

ACTOR 2: Ratita, ratita, ratita...

ACTOR 1: Rata, ratita... rata, ratita...

ACTOR 2: ¡Cien ratas!

ACTOR 1: ¡Mil ratas!

PANCHITO: ¡Cuatro millones de ratitas!

ACTRIZ: En esos días yo lo veía muy poco. ¡Estaba muy ocupado! Y tuve tiempo de pensar. Y pensé que tal vez la culpa de todo era mía, por haberle dado hijos y no dejarlo ser ingeniero. Ahora se estaba convirtiendo en un gran hombre de negocios. Y a todo lo que no le gustaba lo llamaba “negro”...

ACTOR 1: Señor Gonzalez, avisó el empleado Fernández que llegará un poco más tarde...

PANCHITO: ¡Suspéndalo a ese negro de porquería!

ACTOR 2: Señor González, ¡qué calor, no!

PANCHITO: ¡Por culpa de ese negro sol del infierno!

ACTRIZ: ¡Te ensuciaste el traje!

PANCHITO: ¡Un coche negro que me ensució con ese negro barro maldito!

ACTRIZ: Y leía libros sobre el Ku-klux-klan... Quería convencerse a sí mismo. Hasta que un día lo llamaron de la Municipalidad. Tuve que ir con él...

ACTOR 2: Este municipio se honra en otorgarle la Gran Cruz de la Salud Pública en mérito a los servicios prestados por usted mediante su gran campaña contra las ratas... Señores, brindemos por el nuevo flautista de...de... (*El Actor 1 le sopla al oído*). ¡Ah, sí! De eso, de eso.

ACTRIZ: Yo me fui antes que terminara. Todo eso no me gustaba nada...

PANCHITO: (*A los Actores 1 y 2*). ¡Ahora debemos ocuparnos de las etiquetas de colores!

ACTOR 1: Signore Gonzalo, gli colori azul, amarillo amarillo e azul...

ACTOR 2: ¡Nou, nou! Mi propongo un concursou de pintoures. Al ganadour, 10000 pesos y una beca para Loundres. Será... artísticou.

PANCHITO: Y lo hicimos artístico. Vinieron los pintores concretos.

ACTOR 1: Pienso en un árbol que... se transforma en un sandwich de jamón...

PANCHITO: ¿De qué color?

ACTOR 1: ¡Blanco y rojo, por supuesto!

PANCHITO: No sirve. Vinieron los abstractos. . .

ACTOR 2: Pienso en un cubo cruzado por una línea de puntos que. . .

PANCHITO: ¿De qué color?

- ACTOR 2: ¡Verde y negro!
- PANCHITO: No sirve.
- ACTOR 2: ¡Caramba!... *(Sale)*.
- PANCHITO: Y por fin una señora surrealista.
- ACTRIZ: Pienso en el ojo del fantasma de Hamlet atravesado por el escarbadiente que usó el rey, su tío, en la fiesta...
- PANCHITO: ¿De qué color?
- ACTRIZ: Rojo, amarillo, morado, naranja, verde, negro...
- PANCHITO: ¡Aceptado! Hicimos las etiquetas con el ojo y el escarbadiente, la surrealista se fue a Londres, y la carne al África. Pasó una semana...
- ACTOR 1: *(Al Actor 2)*. Capitán, ¿no siente un olor raro?
- ACTOR 2: Es el agua de mar.
- PANCHITO: Pasó otra semana. . .
- ACTOR 1: Capitán, ¡qué olor!, ¿no?
- ACTOR 2: Es el aire de mar.
- PANCHITO: Y a la otra semana...
- ACTOR 1: *(Tapándose la nariz y desfalleciente)*. ¿Falta mucho, capitán?
- ACTOR 2: No, mañana llegaremos.
- ACTOR 1: ¡Este olor no se puede soportar!
- ACTOR 2: ¡Son esas latas de porquería que llevamos en la bodega! ¡Ni que fuera carne de rata!
- PANCHITO: ¡Es que era carne de rata! ¿Y yo qué culpa tenía si el médico, el abogado y el sabio me dijeron que no importaba si debía mantener a mi familia? ¿Y yo qué culpa tenía si mantener a mi familia, y demás, y 5000 pesos son 5000 pesos? Además, eran negros...y no podía pasarles nada. ¿No es cierto que no podía pasarles nada?
- ACTOR 1: *(Le ofrece algo al Actor 2)*. ¡Lindo color, ¿eh? ¡Lindo color!
- ACTOR 2: *(Transformado en negro africano)*. ¡Lindo color! ¡Lindo color! *(Abre la lata, come, los ojos se le dan vuelta y cae muerto, con los pies y las manos duras, como si fuese un perro)*.
- ACTOR 1: ¡Extra!... ¡Extra!... ¡Epidemia de peste bubónica en África del Sur!...
- ACTOR 2: Mister Panchitou...
- ACTOR 1: Signore Gonzalo, la súa idea non era bonna.
- ACTOR 2: Mister Panchitou, ousted es muy pocou houmanitariou, y noestra empresa debe ser houmanitaria. *(Los dos le dan la mano y salen)*.

PANCHITO: Y me despidieron. ¿Se dan cuenta? Claro que a lo mejor toda la culpa fue mía. ¡Peste bubónica! ¿Se dan cuenta? ¡Pobres negros!

ACTOR 2: *(Pasa)*. ¡Epidemia de peste bubónica en África del Sur! ¡Epidemia de peste bubónica en África del Sur!... *(Sale)*.

PANCHITO: ¡Basta, por favor! ¿Quieren que me tire al río?

ACTOR 1: Esta fue la historia que nos contó Panchito...

ACTRIZ: *(Riendo)*. ¡Y que nos hizo reír mucho!

PANCHITO: ¡No, por favor, no se rían! ¡No se rían, que el asunto es muy serio!

ACTRIZ: Pero, Panchito...

PANCHITO: ¡Les digo que es muy serio! Porque ahora me dan lástima los negros de África del Sur. Pero, ¿y si mañana me vuelven a ofrecer 5000 pesos por hacer lo mismo? ¿Qué voy a hacer? Yo debo pensar en mi familia, y 5000 pesos son 5000 pesos! ¿Y si en vez de los africanos son los santafecinos? ¿Qué voy a hacer? Les juro que no sé. Y eso me hace pensar. Además, mi mujer me dijo que ya no era el mismo, que había cambiado. Y eso también me hace pensar. ¡No se rían, por favor, no se rían!... *(Sale)*.

ACTOR 1: Y claro...

ACTRIZ: Ya... no nos reímos más.

FIN

Pilar de León

Universidad de la República del Uruguay/ Getea/UBA

Escribir sobre Cristina Escofert, nacida en la Pampa, formada académicamente en La Plata y residente desde el '76 en Buenos Aires, es hablar de una vida de búsquedas, signada por la impronta de la identidad. De amplia formación, Escofert tiene profesorado en Filosofía (Universidad de La Plata) y en francés (Alianza Francesa) y una maestría en Economía Social (Universidad Tres de Febrero). Es dramaturga, guionista, directora teatral e investigadora en temas de género.

Autora de prestigio internacional desde Teatro Abierto en la década del ochenta, en el que se consagró en la dramaturgia con *Té de tías* (1985), ha continuado escribiendo en una línea de compromiso desde el género donde confluyen (con claras influencias jungianas) mitos y arquetipos, atravesando la historia individual y colectiva.

Ha incursionado en la narrativa con *Llueve en la ciudad* (1982); *Primera piel* (1984); *Mariana* (1986); *Alicia en el país de las madres*, *Salirse de madre* (1986) y *Las valijas de Ulises* (1992).

En teatro, publica en 1994 "Señoritas en Concierto" en *Gestos* (Universidad de California, Irving); *Obras completas de Teatro Tomo I* ("Té de tías"; "Solas en la madriguera"; "Nunca usarás medias de seda"; "Ritos del corazón"; "Señoritas en Concierto", 1994); *Arquetipos, modelos para desarmar, palabras desde el género* (2000); *Los Fantasmas del héroe* (2000), *Las que aman hasta morir*, *Eternity Class*, *¿Qué pasó con Bette Davis?* (2001); *La doncella de Ámsterdam (El diario de Ana)* (2001). *Sonata Erótica del Río del la Plata* (2008).

Sus obras han sido estrenadas y estudiadas en Argentina, Estados Unidos y Latinoamérica. Algunos estrenos son: *Apuntes sobre la forma* (Teatro Danza, 1983); *Brunilda* (Teatro infantil, 1983); *Las valijas de Ulises* (Comedia Musical, 1984); *Té de tías* (1985), *Solas en la madriguera* (1989), *Señoritas en Concierto* (1993); *Las que aman hasta morir* (1995), *Ritos del Corazón* (1997); *Fridas* (2002); *La Roca* (2006)...

La publicación de su ensayo *Arquetipos, modelos para desarmar*, es un pilar fundamental de su trayectoria, ya que representa su aporte a género, desde la lectura de los arquetipos jungianos. Esta publicación (Nueva Generación 2000)

se hizo con el apoyo de la Beca Nacional del Fondo de las Artes (1998).

Escofet ha sido ganadora de premios tales como el Primer Premio del Concurso de Universidad de Nueva York-Argentores, con la obra *Eternity Class* (2000) y de la Faja de Honor de la S.A.D.E. (Sociedad Argentina de Escritores) en el género teatro por sus Obras completas de Teatro (1995). En ese mismo año recibió Mención de Honor en el premio Municipal de Teatro, por su obra *Nunca usarás medias de seda*. En el 2005 es distinguida con el premio Margarita Ponce por sus aportes de género a la cultura argentina, otorgado por la U.M.A (Unión de Mujeres de la Argentina) y en el 2007 su libro televisivo *Un café por Malvinas* es premiado como mejor guión televisivo por Argentores.

Desde su juventud fue una luchadora social, lo que le valió persecuciones y la “separación” de la Universidad Nacional de La Plata. La Dictadura militar la sorprendió en un transporte colectivo con su hija en brazos en la madrugada del 24 de marzo del 76, fecha en que se produce la toma del poder por la que sería la más sangrienta dictadura de la historia argentina. Ella cuenta así el episodio:

De la Plata a Mar del Plata. Mi hija de tres años y yo. Huía. Porque la sangre se presiente. Y elegí justo ese día. Boleto de ida: 23 horas del día 23 de marzo.

A las cero horas, del 24 comenzaría un país, que ya se venía. El micro es detenido en plena ruta. Los hombres abajo. La mujeres arriba, con los niños y los bultos.

Los hombres contra el micro, manos en la nuca. Las mujeres solas. Abrazadas a nuestros niños las que teníamos niños (creo que yo era la única). En pelotón como si entraran a un cuartel, entran en fila soldados. Esbirros con sus clásicas ITAKAS (así se llamaban las armas que ellos llevaban). Me apuntan. Nos apuntan a mi niña y a mí. Nos puntan a todos. Un soldado por cada mujer en su asiento. Gritan: Documentos... Busco en mi bolso de mano. El soldado deja de apuntarme a mí. Le apunta a Flor. Mi hija comienza a gritar: No me mates... Por favor... No me mates... No quiero que me mates por favor... Yo entrego mi documento y le digo a la niña que grita y grita.

—Mi vida... ¿no ves que el señor es muy bueno?

El ómnibus de mujeres se queda en silencio. Nadie dice nada.

Yo insisto:

—Mi amor, ¿no ves la cara de bueno que tiene el señor?

Florencia toma impulso. Comienza a reírse. Como poseída.

Y dice mirando al “señor bueno” que continúa apuntándola:

—Ya sé, ya sé... la escopeta... la tenés para matar mosquitos... Ya sé vos

matás mosquitos con la escopeta...

El ómnibus de mujeres se ríe. El señor bueno, baja el arma, me entrega el documento. Mi niña insiste en la fábula que la tranquiliza. Han entrado hombres armados para matar mosquitos.

Hacen subir a los hombres. Y el viaje continúa.

Nadie comenta nada.

Nadie ya más en la Argentina comentará más nada.

Escofet ha dictado conferencias sobre todo en Universidades norteamericanas (Ohio, Buffalo, Nueva York, New Jersey, Los Ángeles y Washington), lo que le ha permitido difundir su pensamiento feminista. En 1999 fue invitada por segunda vez al Encuentro Iberoamericano de Mujeres de las Artes Escénicas que se realiza en Cádiz. En 1992 participó en el colectivo de mujeres que funda el Primer Encuentro Nacional de Mujer y Teatro. Igualmente, sus obras se han representado además de en Buenos Aires en la mayoría de las provincias de la República Argentina, Montevideo, Paraguay, Puerto Rico, La Habana, Miami, Nueva York, Washington, España, etc.

Escofet, militante en los setenta, es hoy una escritora feminista y que, desde el cuerpo de lo escritura, aporta su cuota de “militancia”: sensible, de una inteligencia rápida y profunda, afilada por sus estudios filosóficos, agrega a su producción un humor inteligente y ácido en el que envuelve la crítica política y social, pero siempre a través de la mirada desde el género. Al respecto, dice:

Me subí a los escenarios. Jugar a ser otro, en tiempos difíciles es un buen escondite. ¿Qué se esconde tras la máscara? ¿Quién o quiénes somos? ¿Qué hay bajo nuestros disfraces? ¿Sólo jugaba a ser el otro en los escenarios? ¿De qué otras me disfrazaba, mientras en este loco juego de muñecas rusas intentaba como tantas otras mujeres no ser definida por la mirada heterónoma? La otra excluida elegía: escenarios simbólicos primero como actriz y luego como dramaturga o guionista, como forma de restitución de los escenarios que la realidad me recortaba. Comprometido trabajo este de saberse artesana de los muñecos que construye, y de las máscaras y ropajes a atravesar, construir y deconstruir en este larguísimo camino de interactuar con un mundo patriarcalista en el que nuestro género (lugar en el mundo) se renegocia, muchas veces (las más) maquillando lo viejo como nuevo. Mujer enmascarada. (Conversación electrónica con la autora.)

Desde 2003 es integrante *ad honorem* del Centro de Investigación Teatral Prometeus de Montevideo y ha trabajado en puestas en escena con el equipo que

viene estableciendo con ella un contacto permanente desde la otra orilla. En el 2006 el grupo produjo *Miedos al Límite*, propuesta compuesta por La roca de su autoría y dirección y Paria de Strindberg, (dirección de Pilar de León). Este año (2008) el grupo estrenará en Uruguay su última obra, Sonata erótica del Río de la Plata.

Ganadora de becas culturales, (INT, Consejo Metropolitano, FNA) continúa produciendo sólidas investigaciones en las que el tema del género está entretejido con la realidad social y política. En este contexto, su trabajo de ensayo *La calle*, recorre las escenas de la historia, lo que le permite sustentar que la historia ha sucedido precisamente en la calle. Sus obras inéditas son *La Roca*, (estrenada en el 2006) *Mugres de La María y el Negro* (estrenada en el 2004), su ensayo *La Calle* (2007), *Ay, la Patrie!* y *Besos de Película* (2008) (en proceso de ensayo).

Escofet no ha limitado su actividad a la dramaturgia y al escenario teatral. Ha coordinado y coordina talleres de creatividad. Ha escrito también numerosos guiones documentales, miniseries y unitarios para la televisión, y ha trabajado en prestigiosas señales televisivas como Canal 13, I-SAT, SPACE y Cl@se. También ha estado al frente de la Fundación Autores .

Publicaciones

1981: *Cyrano de la Colina* (Nouvelle. Ed. Plus Ultra).

1982: *Llueve en la ciudad* (Poema infantil, ilustrado. ed. Plus Ultra).

1984: *Primera Piel* (Novela. Riesa).

1986: *Mariana* (Novela. Ed. Plus Ultra).

1989: Participa con su cuento: “Alicia en el país de las madres” en la antología: *Salirse de madre* (Ed. Croquignol).

1992: “Las Valijas de Ulises” (*Cuentos*. Ed. Plus Ultra).

1994: *Obras Completas de teatro*, Tomo 1. (“Té de Tías”, “Solos en la madriguera”, “Nunca usarás medias de seda”, “Ritos del Corazón”, “Señoritas en Concierto”) (Ed. Torres Agüero).

1997: *Las que aman hasta morir*. Universidad le Mirail. France.

2000: *Arquetipos, modelos para desarmar (palabras desde el género)* (Ed. Nueva Generación).

2000: “Los fantasmas del héroe”, en *Diálogos dramaturgicos mexicanos*. Ed. Tablado Latinamericano. México, y en *Nueva Dramaturgia* (Instituto de Fondos Cooperativos).

2001: *Teatro: Cristina Escofet: Las que aman hasta morir*, Eternity Class, Qué pasó con Bette Davis. Ed. Nueva Generación.

2001: “Eternity Class” en *Obras Argentinas Premiadas* en Nueva York . New York University-Argentores.

- 2002: “La doncella de Ámsterdam”, *Dramaturgas I*, Ed.Nueva Generación.
- 2006: *Nosotros, los otros, los hijos del silencio (estudio preliminar) y la pieza teatral: Mugres de la María y el Negro*, seleccionada para la antología sobre temas de la negritud en Latinoamérica por la Prof. Juanamaría Cordones-Cook Ph:D University of Missouri (en prensa).
- 2008: “Sonata Erótica del Río de La Plata” en *Dramas de Amor*, Colección Escenas Apasionadas, Ed. La Abeja.
- 2008: *Los fantasmas del héroe*. Universidad de Antioquia (en prensa).

Obras de teatro estrenadas

- 1982: *Apuntes sobre la forma* (Teatro Danza. Teatro Margarita Xirgu. Dir. C. Veiga. Ciclo Teatro Abierto).
- 1983: *Brunilda...* (Teatro Infantil. Dir: A. Bazallo. Teatro I.F.T.).
- 1984: *Las valijas de Ulises*. Danilo De Vizia, Pipi Onetto y otros (Teatro Nacional Cervantes. Comedia Musical. Dirección: C.Veiga).
- 1985: *Té de Tías* (Teatro Fundart. Dir. E. Pavelic. Ciclo Teatro Abierto ‘85).
- 1988: *Solas en la madriguera* (Medio Mundo Varieté. Unipersonal interpretado por Ana María Casó. Dir. C. Escofet A.M. Casó- Esta obra es presentada en 1989 en La Habana, Cuba durante un encuentro de Mujer y teatro, y en 1991, inaugura la temporada del Teatro Circular de Montevideo).
- 1990: *Nunca usarás medias de seda*: N. Galzerano.A. Di Caprio. P. Mujica Lainez y otros (Teatro de La Campana. Dir. D. Marcove).
- 1993: *Señoritas en Concierto*. M. Comesaña. V. Lombardi. B. Dos Santos y otras (Teatro I.F.T. Dir. S. Digerónimo, obra co-producida por el Teatro General San Martín)./ Otras representaciones importantes de esta obra: 1996: Dir. Beatriz Córdoba. En en el Hartke Theater The Catholic University of América, y en Nueva York, en el Teatro de Repertorio Español./ 1997: en la Universidad de Puerto Rico dirección José Luis Ramos Escobar; 1998 en Nueva York, en el teatro del Barnard College de la Universidad de Columbia, dirección: Claudia Orenstein; en el 2002, por el Grupo Cit Prometheus de Montevideo en el teatro El Galpón de Montevideo, dirección Marcelo Viera se representa permanentemente en varias provincias del Interior del país de la República Argentina.
- 1995: *Las que aman hasta Morir*, interpretado por la actriz Graciela Pal, y con dirección de Julio Piquer, en: Sala Bookstore.
- 1997: *Ritos del Corazón*. A. Di Caprio y otros Dir. Eduardo Pavelic. Teatro I.F.T.
- 1999: Estrena *Quedar para siempre*, S. M. Matute y otros con dirección de Eduardo Pavelic en el ciclo del teatro seminotado, en el teatro Picadilly.
- 2002: *Fridas*. Con Ana María Casó, con dir. de Escofet-Casó- en Actor’s Studio (Espectáculo que contó con subsidio del Instituto Nacional del Teatro).
- 2002: *Nunca te prometí un Jardín de Rosas* con Patricia Rozas, en el Local de los

Apóstoles. Dir. Escofet-Martorel.

2004: *Los fantasmas del Héroe*, bajo dirección de Alberto Schmitt en el Teatro Municipal de Bahía Blanca.

2004: *Mugres de la María y el Negro*, M. L. Cali. F. Avalos. dir. Susana Nova. En Teatro Concert. Subsidio de Proteatro.

2005: *Serial* de M. A. Diani, A. Aristegui. C. de Pirro. dir. C. Escofet, en Auditorio BBAUEN, subsidios Proteatro-INT y F.N.A.

2006: *La Roca*, S. M. Matute. S. Di Gerónimo. Dir. C. Escofet en Sala B. BAUEN. Subsidio Proteatro.

2007: *Presentación La Calle* (Beca INT-FNA. Fondo de Cultura Metropolitano) con: N. Galzerano. S. Di Gerónimo. C. Tisera. Dir. C. Escofet. Teatro del Borde, Buenos Aires.

Premios y distinciones

1985: Obtiene por su novela *Primera Piel*: Faja de Honor de la S.A.D.E (Sociedad Argentina de Escritores); 1985: Su obra *Té de Tías* es destacada como mejor obra dentro del Ciclo teatro Abierto 85; 1995: Obtiene por *Obras Completas de Teatro*, la Faja de Honor de la S.A.D.E en el género teatro; 1995: Mención de Honor en el Premio Municipal de Teatro, por su Obra: *Nunca usarás medias de seda*; 1998: Beca Nacional del Fondo de las Artes para su trabajo sobre *Arquetipos Modelos para desarmar, palabras desde el género*; 1999: Primer premio en la categoría: Generación Intermedia Femenina por su obra *Eternity Class*, en el Concurso Universidad de Nueva York-Argenores; 2004: Obtiene Premio teatro del Mundo por su libro: *Tango y teatro*. Ed. Fundación Autores. Ed. La Abeja; 2004: Primer Premio a la temática por su obra *Los Fantasmas del Héroe* en Festival interprovincial de teatro (Argentina); 2005: Recibe el premio: Margarita Ponce por su aporte de género en Cultura; 2006: Beca Nacional del INT (Instituto Nacional del Teatro), del Consejo Metropolitano y del Fondo Nacional de las Artes para su trabajo *La Calle* (Un ensayo teórico sobre la calle como lugar donde leer la historia y una pieza de carácter performático); 2006. *La Roca* es considerada dentro de las 10 mejores obras de teatro Off; 2007: Premio Argenores, mejor libro unitario de T.V, *Un Café por Malvinas* en programa: Un Cortado Historias de Café.

Publicaciones sobre su obra (selección)

“De la inmanencia a la trascendencia, una conversación con Cristina Escofet”, Lola Proaño Gómez, en *Gestos*, Año 9, N.17, 1994.

“Cristina Escofet, la obsesión de escribirse mujer”, Graciela Frega, en *Drama de Mujeres* (Compiladora H. Tahan.) Ed. Ciudad Argentina. 1998. p. 201.

“El humor feminista Escofet: una ironía militante”, Lola Proaño Gómez, *Nuevo teatro Nueva Critica* (comp. Jorge Dubatti), Atuel, 2000., p. 161.

“Dramaturgia y feminismo el teatro de Cristina Escofet”, Lola Proaño-Gómez en *El*

nuevo teatro de Buenos Aires en la post dictadura (comp. Jorge Dubatti) Centro Cultural de la Cooperación, 2002.

La dramaturgia de Cristina Escofet: Deconstrucción de los Arquetipos de todos los tiempos, tesis doctoral en Philosophy, Faculty of Texas, de María Rosario Matz.

“El teatro de Cristina Escofet: dramaturgia de la nueva mirada”, Diana Bataglia, en *Teatro Cine Narrativa* (comp. Marta Lena Paz) Ed. Nueva Generación, 2002. p. 39.

> señoritas en conciertos

ESPECTÁCULO DE VARIETÉ EN 13 CUADROS

Cristina Escofert

A Danilo Corsaletti, que compartió mi frágil mundo de mujer.
A todas las señoritas que poblaron mi infancia.

Las señoritas en concierto, son comediantes de la legua. Vienen caminando desde la historia. Son una y mil. Son la abuela, la madre y la hija. Son la frívola y la perversa. La romántica y la guerrera. No importa de dónde vienen. No importa cuántas son. Son señoritas que convocan a otras señoritas, conformando una orquesta de comediantes, que se componen y recomponen para comentar, cantar o bailar sus argumentos. ¿Cuáles? Los argumentos atávicos. Los argumentos más viejos de un género tan viejo como la humanidad. Es que la humanidad proviene de las señoritas. Son señoritas, las inmigrantes con su batea cargada de madre, abuela e hija. Son señoritas las gitanas del entierro del varón engañoso. Son señoritas las tenues mujeres del patio de los suspiros. También lo son las que viven para siempre en un rincón de página: Las chicas de Flores de Oliverio Gironde, o las señoritas de González Tuñón, o la señorita Detrimont, que no es otra que la dama del perrito de Chéjov.

Estas mujeres, tejen y destejen argumentos. No desde la visión crítica, desde el afuera, sino desde el adentro, incorporando a su lenguaje ciertas rupturas que expresan pulsos de emoción. Hay rupturas de estridencia, de balbuceo, de sonsonete, de silencio. Quiebres necesarios. La vida de una mujer lo es.

Lenguaje inmanente (tomando lo cotidiano como valor casi absoluto) entre lo “naïf” y lo grotesco; apenas un disloque de obra realista.

Las señoritas en concierto, arrastran un carro absurdo y surrealista, como sus propias realidades. Y la variedad es lo que las une. Señoritas en concierto, en un marco de varieté.

Cristina Escofert

Cuadros

I. LAS INMIGRANTES

II. Y QUE VIVA EL AMÓ

- III. PEQUEÑA NIÑA CLARA
- IV. DELIRIOS, DESDICHAS Y ASTUCIAS DE UNA MADRE
- V. PATIO DE LOS SUSPIROS
- VI. QUE LE VA CHACHÉ
- VII. SIEMPRE NOS DESHICIERON LOS MOÑOS
- VIII. ¿BLANCO O TINTO?
- IX. WHAT WILL BE?
- X. CONFESIÓN DE LAS ESPOSAS A UNA JUEZA DE INSTRUCCIÓN
- XI. LAS VERDADERAS SEÑORITAS
- XII. QUERIDO DIARIO
- XIII. SEÑORITAS EN CONCIERTO

EL ÁMBITO TEATRAL ESTÁ VACÍO. SE VEN LLEGAR A LAS COMEDIANTES DE LA LEGUA. ADELANTE LA BASTONERA. DETRÁS EL RESTO ARRASTRANDO UN CARROMATO CARGADO CON SUS BARTULOS (O BIEN VALIJAS CON SUS VESTUARIOS) MIENTRAS LA BASTONERA HACE LA PRESENTACIÓN, EL RESTO DE LAS COMEDIANTES ARMA EL ESPACIO COMO SI FUERA UNA CALLE O UN TEATRO DE PUEBLO.

BASTONERA: Somos las señoritas de la legua. Venimos caminando siempre a pie. Somos las señoritas de la legua. Venimos a levantar un escenario. Que venimos levantando desde antaño. Somos las señoritas de la legua. Cantamos nuestros dolores, lloramos nuestra alegría, borramos nuestras palabras. Somos las señoritas de la legua. Hablamos por nuestro puño y letra. Dormimos sobre nuestro silencio. Nos acompañan los argumentos más viejos de la historia. Sepan respetar nuestro estado. De señoritas. Somos las señoritas de. La legua. Rogamos a los señores. Concurrentes y a las. Señoras. Se abstengan de aplaudirnos. Nuestros argumentos resisten el aplauso. Somos las señoritas de la legua. Algunas ya somos abuelas. De la legua. Cada representación es un aniversario. De las señoritas. El mundo entero espera para apagar. Nuestras velitas. De la legua. Somos todas señoritas. Completamente. Somos las señoritas de la legua. Tras legua. Somos las señoritas. Somos.

Tres de las Comediantes avanzan remando en una batea. Son tres inmigrantes: la abuela (60 años), su hija (30 años), la nieta (10 años en adelante). Abuela, Madre e Hija. Cantan en italiano. El resto acompaña como Coro.

I. LAS INMIGRANTES

COMEDIANTES: “Ci va el monte, ci va el monte per fare la legna, ma dile que venga, ma dile que venga...Ci va el monte ci va el monte per fare la legna, ma dile que venga, per fare el amor...”

Las Comediantes se bajan de la batea y con ellas descargan los elementos que necesitan. La Abuela y la Madre se ponen a pelar chauchas en un fuentón. La Hija lee a la luz de una vela.

ABUELA: Eh...

MADRE: (*Mutis*).

ABUELA: Eh...

MADRE: (*Mutis*).

ABUELA: Eh...

MADRE: ¿Qué eh?

ABUELA: Chocha me lo dijo.

MADRE: Se hubiera callado.

ABUELA: Todos los sabían.

MADRE: Aquí el que no corre vuela.

ABUELA: ¿Y el que no vuela qué? Que yo sepa, yo nunca corrí ni volé, ¿no?

MADRE: Siempre interpretás todo al revés.

ABUELA: Deberías cuidarte un poquito en lo que decís. Se te va la lengua.

MADRE: ¿A mí?

ABUELA: A vos y a cualquier mujer. Una mujer debe saber sujetar su lengua. Lengua atada, mujer agasajada. Lengua desatada, mujer adulterada.

MADRE: Mejor me callo.

ABUELA: Mujer que calla otorga.

MADRE: ¿Y la que no otorga?

ABUELA: Así le va.

HIJA: Chiche... Chiche... te... tenía... tenía un conejo de chocolate...
¿Cuándo es Pascua?

ABUELA: Para Pascua estamos. Y además, Chocha miente. Mujer mentirosa, pies en polvorosa.

HIJA: ¿Se puede decir un conejo chocho?

MADRE: Se puede, pero no es palabra para un conejo. Mirá, mamá. Chocha es una...

ABUELA: Porque Chocha sea, eso no te da lugar a que seas peor. Que una mujer es de estirpe o de calaña, que si siendo de calaña se vitupera rebajando su calaña a estofa, imagínate lo que será de la mujer de estirpe que simula desnudar patrañas y lo único que consigue son engaños. ¡Ay de la mujer que mancille su estilo en el fandango!

MADRE: Mamá, ¡vos me hacés cada lío con las palabras!

ABUELA: Es mi castellano, ¿no? Si leyeras el diccionario, no te perderías.

HIJA: ¿Se puede decir un conejo “choto”?

MADRE: De dónde sacaste esa palabrota? (*Le pega*).

ABUELA: (*Indignada*). Con la vara que midas serás medida...

MADRE: ¡Mamá...!

ABUELA: Más vale que escuches, que del oído sordo, encrucijada cierta... (*Saca espinas del bolso y se las da*).

MADRE: Espinas...

ABUELA: Espinas. (*Comienza a sembrar*). Sembradlas vos misma... antes de que os las siembren otros... No os engañéis sembrando rosas. Caminad sobre espinas siempre. Se os hará más fácil el camino. ¡Ay de la mujer que no se habitúe a ellas! (*Da a su nieta una espina*). Tú, pequeña... desde niña, siempre sobre espinas, siempre. Siémbrales tú misma. No esperes a que las siembren otros.

HIJA: Mamá, ¿por qué habla como una mujer antigua?

MADRE: ¡Chist...!

HIJA: Abuela, parecés Santa Teresa...

ABUELA: ¡Soy Santa Teresa!

Las mujeres se dividen en tres frentes. El resto conforma un Coro.

CORO: “Ci va el monte ci va el monte per fare la legna...”

ABUELA: Tuve que atravesar el océano para poder llegar. Atravesé el mar en un carro tirado por caballos. Traía estiércol e hilos de coser en mis manos. Llevaba mi esposa un sombrero como un techo a dos aguas, y el viento deshacía mi rodete en forma de huso. Del otro lado del mar vine, cabalgando un carro que chorreaba algas, caracolas y cangrejos...

CORO: “...per fare el amor... Ci va el monte ci va el monte per fare la legna, ma dile que venga...”

MADRE: Ni cuarenta años tengo y ya parezco de mil. Ya voy, mamá... ¡Aquí estoy, hija...!

CORO: “Ci va el monte, ci va el monte per fare la legna...”

HIJA: Conejo “choto”, “caca”, “pito”, la “galletita”, “fogata o fogarata”... aia... me pinché... El “pirulo”. Viva Perón, Evita es una santa.

ABUELA: Yo parí entre los relinchos, la sal y el viento en medio del océano.

MADRE: Envidia a las reinas con manos de alabastro.

HIJA: Cuando todos duermen, me toco aquí.

ABUELA: Enfermé de fiebre y llanto. Pero igual amamanté entre las olas. Para una madre, no hay ni tormentas ni océanos, ni países.

MADRE: Ni cuarenta años tengo. Quiero tener manos nuevas.

CORO: “Ci va el monte, ci va el monte per fare la legna, ma dile que venga...”

HIJA: Cuando sea grande voy a tener sirvienta.

MADRE: ¡A dormir!

HIJA: Cuando sea grande voy a ser rica y voy a tener sirvienta y esclavas para mi sola. ¡Qué me importa! Y no me voy a clavar ni una sola espina.

La Hija se va a dormir. La Abuela y la Madre comienzan a cargar los bártulos en la batea.

MADRE: ¿Será caro un tapado de piel?

ABUELA: Como una cosecha entera.

MADRE: Me gustaría despertar rica como en los cuentos.

ABUELA: Dejarían de ser cuentos. ¿Y en qué vas a pensar después? Me duelen los sabañones...

El Coro comienza a incorporar instrumentos musicales realizados sobre símbolos femeninos, no misóginos.

CORO: “Ci va el monte, ci va el monte per fare la legna, ma dile que venga, ma dile que venga. Ci va el monte ci va el monte per fare la legna, ma dile que venga, per fare el amor... Oh... Catalina... Oh Catalina...”

La Madre toma en brazos a la Hija y dormida la sube a la barca.

ABUELA: No la despiertes. Mejor que duerma mientras esté dormida... Rica como en los cuentos...

CORO: “Golpiano le mans... golpiano, le pies...”

MADRE: Vamos, mamá...

ABUELA: Los cuentos... Solo son cuentos... ¿A quién pueden hacerle daño?
(*Sube a la barca*).

El Coro arrastra la batea.

CORO: “Ci va el monte, ci va el monte...”

La Bastonera anuncia el próximo cuadro.

BASTONERA: Somos las señoritas a las que les gustan que les cuenten cuentos. O que se los metan. Los cuentos. Somos las pobres señoritas. Y si no pregúntele a esta señorita... que se creyó. Pobrecita. Los cuentos. Flor. De cuento. Les cuento.

II. Y QUE VIVA EL AMÓ (O LOS FUNERALES DEL SEÑÓ)

Salta al ruedo una comediente vestida de novia gitana. Arroja liga al público. El resto también luce atuendos gitanos.

GITANA I: Y que viva el amó. Y que viva el amó sin cuento. Que no se es señorita si es que no se tiene amó. Y la que diga que no, que me cuente quién se lo contó. (*A Gitana*). Anda, Limón, cóseme la blusa, préndeme la vela, que estoy que me ardo como una candela.

GITANA II: ¿Y yo, que cuándo me caso?

GITANA III: Que si tú te casa, que me castigue Dió... (*Arroja blusa a la novia*). Aquí la tiene a tu blusa. (*A Gitana I*). Mira qué jeta que tiene la novia.

GITANA I: La lengua así e' la envidia porque me caso. Y sí, señó. ¿Qué señorita no quiere que el señor se la menee? Por tu mismísima madre. Que sí, por mi boda, me juego yo. Anda tú, ve por manteles, y tú otrita, ve por las copas y el vino. Que d'esta boda, bodita, me caso yo. Y sí, señó, con mi señó, por mi señó. Por esta. Que a mí el cuento...

GITANA II: ¿El cuento?

GITANA III: ¿Qué cuento?

GITANA IV: ¿Cuál cuento?

GITANA I: Que a mí el cuento, todavía nadie me lo metió.

- GITANA V: ¡Qué seguridad a sí misma, Virgen. ¡Qué claro que tiene el altá esta maja...!
- GITANA III: Quita sicoanalizá... que lo que comienza en lo altare... termina en lo tribunale, si lo sabré.
- GITANA V: ¿Y qué sabe?
- GITANA II: ¿Y qué sabe?
- GITANA IV: ¿Y qué sabe?
- GITANA III: Que yo sé lo que esta calla. (*Por Gitana I*).
- GITANA I: Por mi virgen d'oro, deslenguá...
- GITANA III: Mira lo que yo hago con tu virgencita (*Saca estampa*) qu'el altá es figurita, la estampita del amó... (*Rompe estampa*)
- GITANA I: Hermana e' Sataná...
- GITANA III: Y sí señó, y que viva Sataná... Y se ahoguen los maríos en río e agua bendita.
- GITANA II: Virgen Morena.
- GITANA IV: Virgen Santísima.
- GITANA III: Que Dios las tenga en la gloria y Sataná en las cobija.
- GITANA I: Quita liberá... Que te hierven las bilis del carácter.
- GITANA III: ¿A mí?
- GITANA I: A ti, "yilé" en las ingle, "yel" en la sangre... Ay... Ay...
- GITANA II: ¿Qué hay?
- GITANA IV: ¿Qué hay?
- GITANA V: ¿Qué hay?
- GITANA I: Ay... que es mi novio un chuletazo. Lo ojo así. Como caléndula bajo la lupa. Y lúcame el chulo, un par de calcetine que te hacen mover la taba cuando lo ves bailá. Y tiene la boca como un gorrión chupamiel. Y luce bajo los lienzo, un minino d'este porte. ¡Ay que se lo vi, ay que se lo vi!
- GITANA III: ¿Y quién no?
- CORO: Ay que se lo vi, ay que se lo vieron, ay que novio tengo, ay cuanto lo quiero...
- GITANA I: Y que a mí me dice reina, soberana y esas cosa. Y que yo Sultán le llamo, mi rey mi cosita d'oro. Y bailo con tanta gracia de gacela enamorá, qu'él aunque se esté dormío, me hace estar como en la cama...

CORO: ¡Ay qué Sultán este el mío, ay qué Sultán tan dormío... ¡Que tiene su minino d'oro, y es por eso que lo adoro!

GITANA III: Lindo te va a d'ir...

Suenan las campanas de la boda.

GITANA I: Qué, ¿que ya es la hora? Que mis peinetas me alcancen. Que me alcancen los perfumes y la abahaca y los enjutes. Anda, Paca, tú, Limón, que el Señor viene a por mí. Ey, Sultán no te apresure, que tu novia está en mi boda y que mi boda está en ti.

GITANA II: Ay que la novia en la boda...

GITANA III: Ay que la boda en la novia...

GITANA IV: Ay que en la boda, ay que en la novia...

GITANA V: Ay que la novia ay...

GITANA I: ¿Qué es lo que andan de ay en ay?

GITANA II: : Ay que no hay...

GITANA I: ¿Que no hay, dices?

GITANA II: Que no...

GITANA I: ¿Que no qué?

GITANA V: Que no él...

GITANA I: ¿Que no el qué?

GITANA II: Que no el novio...

GITANA IV: Que el novio no.

GITANA V: Que lo sabemos por esta. (*Señala a Gitana III*). Que no hay boda, que no la hay. Y que si la hubiera...

GITANA III: ...Que no sería contigo. En otra palabra... que se quedó con la Nora.

GITANA I: ¿Con la Nora?

GITANA III: Con la mismísima Nora, que tú estás mal aspetáa...

GITANA I: Ay que si le agarro, le achuro el minino, ay que si le agarro, Sultán por su mare y por su tía... ay que le degüello, ay que lo quería...

Sobre el llanto de la gitana engañada, las corifeas la rodean.

GITANA II: Pero mira este estropajo. Que pa cualquier ser que pase ha de ser la maja golpeá...

GITANA IV: Si me hubiese visto a mí, cuando el chulo me largó. Lo ojo así e'llorá. Como un diluvio e' mujé...

GITANA III: ¿Y a mí qué?, que a mí la maja tan segura e' su anillo, me da como espasmo al alma.

GITANA V: Quita deslenguá... (*Luego a Gitana I*). Oye, a ti te hablo, mujé abandonáa. Anda, Paca, ponle enjute en lo labio que parece Nefertiti...

GITANA III: Eh... a ti te hablan. Deja ya e' llorá a un rufián... ¿Pero en qué siglo está esta mujé?

GITANA IV: Y... ha e' sé e' la corte el faraón...

GITANA III: A preparase que ya empiezan los funerale el señó...

GITANA I: ¿Y yo hago e' señó?

GITANA III: ¿Y quién si no?

GITANA II: ¿Y quién si no?

GITANA IV: ¿Y quién si no?

GITANA V: ¿Y quién si no?

Las gitanas ponen a Gitana I como el muerto y comienza el rito de homenaje funeral.

CORO: Ay mujé, mujé, mujé...
ay mujé, si sos mujé...
si sos mujé, tené hombre,
que no hay hombre sin mujé
y si no miralo al muerto,
quienes lo han venido a vé...
Ay mujé, mujé, mujé,
ay mujé, si sos mujé...

Deja e' hacete la fruncía,
y que te crea tu tía
que a ti no te importa náa,
que venga el chulo y te apriete
y te deje bien mojáa...

Ay mujé, mujé, mujé,
ay mujé, si sos mujé...
Y si tu hombre se ha ido
o se ha muerto o se ha escondío,
llorálo en nombre e' Díó,
dale pena y sepultura

y encomendate al Señor,
que el que lleva, siempre trae,
que detrás de uno está el otro,
y gozá con galanura
que en cuestione el amó,
nunca pierde el que no apura,
y olé...
Ay mujé, mujé, mujé...
ay mujé, si sos mujé

La Bastonera anuncia el próximo cuadro.

BASTONERA: Somos las asesinas de la historia. Venimos degollando desde tiempos inmemoriales. Caballeros, ciudadanos o naturalizados. Tengan a bien cumplir vuestra palabra de casamiento o estense preparados para la mortaja. Y ahora, cierren los ojos y enciendan los televisores de la imaginación. Somos las Señoritas del folletín y seguimos enterrando. En vida.

III: PEQUEÑA NIÑA CLARA

Las comediantes forman un compacto que avanza tocando instrumentos. Arrastran a una niña paralítica. Todas conforman el coro de la cortina musical.

CORO: Ya ni recuerdas tu nombre, ni lo recuerdas, ya,
y bao, bao, bá...
Pequeña niña Clara, lirilirai, luruá...
y bao, bao, ba'...

Del grupo se desprenden: Rufina (la patrona) y María (la mucama).

RUFINA: María...

MARÍA: Sí, señora.

La secuencia como en las tomas de televisión se repite.

RUFINA: María.

MARÍA: Sí, señora.

RUFINA: María.

MARÍA: Sí, señora.

RUFINA: Bien.

María amaga irse.

RUFINA: María.

MARÍA: (*Intenta contestar "sí, señora"*)

RUFINA: Sí, señora, nada. Quiero que lo sepultes en el living.

MARÍA: ¿En cuál living?

RUFINA: En el que da sobre el jardín de invierno junto a la glorieta del desayuno, haciendo ochava con el salón de estar.

María amaga irse nuevamente.

RUFINA: María...

MARÍA: Sí, señora.

RUFINA: ¿Y Bella Clara?

MARÍA: Sigue con amnesia.

CORO: Bella Clara sigue con amnesia y seguirá, y bao, bao, bá...

Rufina entra en éxtasis, entre el placer y la melancolía.

RUFINA: Con amnesia... con amnesia... amnésica... Bella Clara...

MARÍA: Ya ni su nombre recuerda. Solo dice: "Una lágrima en mis dedos, tiembla mi cuerpo de amor".

RUFINA: Pobre ridícula, seguro que sueña con casarse. ¿Y dice algo más?

MARÍA: No, señora, llora. Lloro mucho.

RUFINA: Se nota que sigue siendo mujer. Vaya nomás, María.

CORO: Vaya, vaya, María, y nunca nunca se ría... Ay qué María con la María... vaya, vaya, María...

María amaga irse.

RUFINA: María...

MARÍA: Sí, señora...

RUFINA: ¿Me quiere alguien?

Mutis de María.

RUFINA: Hablé yo o pasó un carruaje?

Mutis de María.

RUFINA: ¿Alguien me quiere? ¿Escuchó decir algo?

MARÍA: Creo que no, señora.

RUFINA: ¿De qué se ríe, María?

MARÍA: No, lo que pasa, es que...

RUFINA: ¿Usted sabe, María, que yo fui aplaudida?

MARÍA: ¿Aplaudida?

RUFINA: Sí, en la calle, a las demás les decían piropos, a mí, me aplaudían.
Caramba, María.

CORO: Caramba, María...

RUFINA: María...

MARÍA: Sí, señora...

RUFINA: Dígale a Bella Clara que venga a verme.

CORO: Ve y dile que venga y vuela.

RUFINA: ¿Me escuchaste? Que venga a verme ya.

MARÍA: Es que ha quedado lisiada de la última vez que la tiró por la escalera.

RUFINA: ¿Dices que yo, su madre, invalidé a mi hija?

MARÍA: Quizá no a propósito.

RUFINA: ¿Y cuál puede haber sido el motivo? A ver, a ver... No, María, creo que no.

MARÍA: ¿Que no qué, señora?

RUFINA: Que no encuentro motivo para haber tirado a mi hija por la escalera, más que con la única razón de dejarla inválida. Oh...
¡Dios me perdone!

CORO: ¡Que te perdone Dios!

RUFINA: ¿Pero qué digo? Yo soy incapaz de hacer algo prohibido por mi Dios. Yo la tiré, pero menos mal Dios mío que lo hice. Pobre cielo, hijita mía, tráela, tú no sabes que los inválidos necesitan mucho del afecto y ella me tiene ahora a mí. Vaya, María...

MARÍA: Sí, señora.

RUFINA: Ya comprenderás.

MARÍA: Sí, señora.

RUFINA: Imposible que digas “sí, señora”. Alguien que no razona, debe preguntar “¿Qué, señora?” Bien, María, ya comprenderás...

MARÍA: ¿Qué, señora?

RUFINA: Qué difícil se hace cuidar de alguien sano y fuerte, que escapa a nuestra posibilidad de dominio... pero qué noble y afinado se

vuelve el espíritu cuando nos atamos a un enfermo... Sólo mi Dios sabe, la enfermedad ajena es la medida de mi fortaleza...

María trae a Bella Clara.

RUFINA: Me mira y sonrío.

MARÍA: No, señora, ella, no... (*Señas de que está ciega*) y tampoco... (*Señas de que está sorda*).

RUFINA: Qué fuerte se me hace quererte, mi niña inválida, sorda y ciega. ¡Qué fuerte y eterna...! María...

MARÍA: Sí, señora.

RUFINA: Creo que estoy iluminada...

CORO: Y se hará la luz...

BELLA CLARA: Una lágrima en mis dedos, tiembla mi cuerpo de amor...

MARÍA: ¿Me puedo retirar, señora?

RUFINA: Vaya, María, y no se olvide de los funerales del señor.

MARÍA: ¿Siempre bajo la “moquette”?

RUFINA: Bajo la “moquette”.

CORO: Y bao, bao, bette...

RUFINA: Ah... Y recuerde mi reserva de vuelo. Después del entierro, deseo permanecer cinco años en el Japón.

MARÍA: ¿Pero y Bella Clara?

RUFINA: No tardará en volverse loca como la familia del padre.

Coro y Comediantes vuelven a formar un compacto y se alejan cantando.

CORO: Ya ni recuerdas tu nombre, lirilay, liray, luruá, pequeña niña lisiada, lurú, luruá, luruay...

La comediante Bastonera introduce la próxima escena.

BASTONERA: Cualquiera se da cuenta de que siempre fuimos las señoritas del folletín. Y lo seguiremos siendo. Mientras sigan existiendo los folletines. Para señoritas. A la legua cualquiera se da cuenta de que las señoritas hemos perdido nuestra identidad. Y que la estamos buscando. A la legua. Es que las señoritas solemos extraviarnos. Las páginas de nuestros libretos no están numeradas. Y hay muchas hojas que se repiten o que faltan. Pedimos perdón. También es de señoritas. Rogamos a los señores concurrentes, se

abstengan de reírse de las señoritas. Imagínense a las señoritas, riéndose. De los señores. Por eso las señoritas sugieren. A los señores. Que se junten un carro con los argumentos. De ellos. Y los paseen por su historia. Somos las señoritas de la legua...

IV: DELIRIOS DE MUJER DESDICHAS DE MUJER. ASTUCIAS DE UNA MADRE

Las mujeres se miran unas a otras. Como buscando reconocerse. Comienzan a jugar diciendo pronombres, y a través de ellos intentan recobrar su identidad.

COMEDIANTE I: Yo...

COMEDIANTE II: Tú...

COMEDIANTE III: ¿Yo?

COMEDIANTE IV: ¿Tú?

COMEDIANTE V: Tú...

Una de ellas es arrojada al medio (como si fuera un rueda) las otras quedan alrededor como Coro.

BASTONERA: ¡La megalómana!

MEGALÓMANA: Me cabalgaban de a cien. Se me subían por piernas. Se acurrucaban en pelvis. Y yo, las pulverizaba por ojos. Una vez les dije a más de veinte hombres: “¿Es que no podéis tratarme con más cariño? Solo es un cuerpo el que puedo daros, de a uno por vez.” Y los ebrios de amor, derribaron sobre mí, licores y caricias.

CORO: Son tus delirios de mujer, lo que me quita el sueño.

MEGALÓMANA: Y siguen viniendo de a legiones. Y me persiguen desnuda por calles y por plazas. Y yo me revuelco en la ciudad exclusiva de mis sábanas.

CORO: Son tus verdades de mujer, lo que me quita el sueño.

MEGALÓMANA: He mandado a construir un escenario repleto de luces, protegido por butacas. He puesto a la fama de testigo sobre mi gloria y a mi gloria le he puesto alas de humildad. Y yo, la humilde lloro ante las voces que me susurran: “Bella, bella, bella, la más bella entre las bellas”.

CORO: Tú, la más bella, la más sincera y pura.

MEGALÓMANA: Porque siempre más allá del abrir o cerrar los párpados, seré la única y la más amada.

Megalómana vuelve a su lugar, comienza nuevamente el juego de los pronombres.

COMEDIANTE I: Yo...

COMEDIANTE II: Tú...

COMEDIANTE IV: ¿Yo?

COMEDIANTE V: Tú...

Se arroja nuevamente comediante al ruedo.

BASTONERA: ¡La quejosa!

QUEJOSA: ¿En qué me equivoqué? ¿En qué? Siempre detrás de las ventanas repasando su ropa. Botón por botón. Y fue botón a botón que se me perdió un ojo.

CORO: Y fue botón a botón que se te perdió un ojo... Y fue botón a botón que tu ojo se perdió.

QUEJOSA: Pero igual yo, mantuve el otro herméticamente abierto, vigilando el puchero, atendiendo a cobradores indiscretos, poniendo cataplasmas a sus interminables neurosis, defendiéndome tras la muralla de los suspiros del terrible virus de su psicopatía mutante. Nada escapó a mi ojo.

CORO: Nada, nadita se escapó a tu terrible ojo. Nunca nadita se escapó a tu ojito tuerto.

QUEJOSA: Todo vigilé con mi ojito tuerto. Y mis manos. Mis manos salaron la masa y escurrieron las aguas. Y también las perdí. Sí, perdí mis manos. Manca. Y así, manca, y sin manos, y con un solo ojo. Firme. Firme detrás de las ventanas. ¿Como qué? Como una mujer sin ojo y sin manos.

CORO: Ay qué terrible por favor, estar tan mutilada...

QUEJOSA: Ay, pobrecita, ay de mí. Ay, menos mal que el ay no se me perdió, porque mientras pueda pronunciar el ay, se que tendré mi voz entera. Ay, ay, ay...

CORO: Ay, que ay, que aiaiaiaiaiaiaiy...

QUEJOSA: Porque mientras tenga mis dos piernas, me dije, mientras me sostengan mis dos pies, me dije, aunque no tenga manos, aunque no las tenga, mientras tenga un ojo, mientras tenga, mientras

tenga dos piernas que me lleven, mientras me lleven, seguiré adelante, mientras siga, aunque la vida me golpee, mientras me siga golpeando. Pero mientras tenga este lindo ojo, sabré mirar la vida, qué digo espiarla sin asco, poniendo siempre el cuerpo. Porque mientras siga poniendo el cuerpo, seguiré siendo mujer, saltando sobre un solo pie si fuera necesario, asomada a mis ojales, sonriendo la desdicha al mundo.

CORO: Son tus desdichas de mujer, lo que me quita el sueño. Son tus desdichas de mujer.

La Quejosa vuelve al ruedo. Comienza el juego de los pronombres.

COMEDIANTE I: Yo...

COMEDIANTE II: Tú.

COMEDIANTE III: ¿Tú?

COMEDIANTE IV: Tú...

Otra comediante es arrojada al ruedo.

BASTONERA: La loca de amor.

LOCA DE AMOR: Yo, hago mucho bien a los demás. Mucho más de lo que los demás hacen por mí. Yo soy una mujer que solo sabe hacer el bien. Los demás no me responden. Más bien me rechazan. Yo, hago mucho bien a los demás. Y doy. Nunca hice otra cosa que dar. Siempre. Y cuando digo siempre es siempre. Nunca dejé de dar. Y cuando digo nunca, es nunca.

CORO: *(Tararea la canción la Loca de amor).*

LOCA DE AMOR: Yo... *(Se sofoca)*. No no es nada. Es solo angustia. Pero no me quejo... Yo... *(Se sofoca)*. No, no es nada, de verdad, no se preocupen por favor. Es solo angustia. La angustia, yo digo, es casi como un poema del alma. Del alma de una mujer, claro...

CORO: *(Tararea la Loca de amor).*

LOCA DE AMOR: Yo, siempre di amor. Jamás me negué. Y cuando digo jamás... Bueno, ya se sabe. Siempre dando. Amor. Y mis hermanos, nada. Nadie de mis hermanos me ha dado amor. Y eso que tengo hermanos ricos. Yo, la loca de amor. Ellos te matan con la indiferencia.

CORO: *(Tararea la Loca de amor).*

LOCA DE AMOR: Yo... *(Se sofoca)*. Ya pasó. Tengo un hijo. Pero hago mal en decirlo. No me ve nunca... *(Se sofoca)* de chico, sin mí, no salía a

la calle. Hasta casi los veinte, a todos lados conmigo. Después, ya no. ¿Y ahora? Ni me ve, eso sí, me llama. Tres veces por día. Pero eso no es amor. Vaya a saber qué es... (*Se sofoca*). ¿Culpa?...

CORO: (*Tararea la Loca de amor*).

LOCA DE AMOR: Y pensar que tanto amor le di a ese hijo... Agua... Agua de los pechos me salía. Él, prendido como un hijo que recibe amor. Y a mí, agua. Agua de los pechos me salía. ¿Agua? “No, eso no es agua, eso es amor, señora”, me dijo el médico. El médico me lo dijo. Llena de agua, yo. De amor...

La Loca de amor, vuelve al ruedo. Comienza el juego de los pronombres.

COMEDIANTE I: Yo...

COMEDIANTE II: Tú

COMEDIANTE III: ¿Yo?

COMEDIANTE IV: ¿Tú?

COMEDIANTE V: ¿Yo?

Al ruedo son arrojadas dos Comediantes.

BASTONERA: Astucias de una madre.

MADRE: Vení para acá.

HIJA: (*Mutis*).

MADRE: ¿Quién era?

HIJA: Este...

MADRE: ¿Crees que no te vi?

HIJA: Te aseguro que no pasó nada.

MADRE: ¿Cómo que no pasó nada?

HIJA: Por mi vida.

MADRE: Por la mía que tiene que haber pasado.

HIJA: Que no.

MADRE: Que sí.

HIJA: Le dije que no, que no me gustaba.

MADRE: ¿Y quién te dijo que te tenía que gustar? ¿Desde cuándo una elige lo que le gusta?

HIJA: Madre.

MADRE: Hija.

HIJA: Le dije que no.

MADRE: Pues le dirás que sí, mañana, inmediatamente.

HIJA: Le he dicho que no quería verle en la puta vida más.

MADRE: Por tu puta vida que volverás a verle. Es un sub-gerente de despacho de una aerolínea internacional. ¿Desde cuándo se le dice que no? Se le dice que sí y después se ve.

HIJA: ¿Qué es lo que se ve?

MADRE: Algo mejor. Después se ve. Para ver siempre hay un tiempo.

HIJA: Y vos bien que te casaste con un empleado.

MADRE: “Encargado”. Además en mi tiempo, no se elegía.

HIJA: ¿Pero, no me dijiste que una no elige?

MADRE: Una elige siempre y cuando se asegure de lo que le conviene y una vez que se tiene lo que a una le conviene, se elige lo que se prefiere, siempre y cuando a una le convenga. ¿Entendiste? Estrategia. La guerra es el arte de la diplomacia, y la diplomacia es el arte de la guerra.

HIJA: ¿Y eso?

MADRE: Churchill o Perón, no sé.

HIJA: Bueno, yo me negué.

MADRE: Pero le habrás dado a entender.

HIJA: Que en la re-puta vida.

MADRE: ¿Que en la re-puta vida qué?

HIJA: ¡Que en la re-puta vida me vas a coger, baboso!

MADRE: Pero, mi amor. Si le has dejado la puerta abierta. Lo que diga una mujer no tiene ninguna importancia. Lo que importa de una son los modos. Ahora mismo va y me le dice:... (*Adopta un aire sensual*). En la re-puta vida me vas a coger, baboso. ¿Entiende, mi amor, entiende que el ímpetu con un poco de astucia, se hace caricia?

CORO: Son tus modales de mujer lo que me quita el sueño. Son tus modales de mujer, lo que me quita el sueño...

Las mujeres del ruedo se colocan en diferentes frentes del escenario.

MEGALÓMANA: *Tous mes amants sont venus a ma chambre. J'ai une chambre pleine d'amants, de mur a mur...*

CORO: *Je vous aime, de mur a mur...*

La Megalómana saca un tejido se lo coloca sobre su cabeza como si fuera un tocado de novia.

QUEJOSA: *Beautiful, beautiful, beautiful, the most beautiful among the beautiful...*

CORO: *You the most beautiful. The most sincere and pure.*

La Quejosa saca una enorme oreja y comienza a susurrarle.

LOCA DE AMOR: *Yo... (Se sofoca). No es nada. Es solo angustia. La angustia yo digo, es casi como un poema del alma. Del alma de una mujer, claro.*

La Loca de amor se desprende el corpiño y deja ver sus senos.

HIJA: *¡Mamma!*

MADRE: *¡Figlia!*

HIJA: *¡Mamma!*

MADRE: *¡Figlia!*

Madre e Hija forcejean. Luego todas se integran al Coro.

CORO: *Mamma mía... mamma mía... mamma mía... mamma mía...*

Las Comediantes inician un nuevo reconocimiento.

COMEDIANTE I: *¿Qué es lo que nos une?*

COMEDIANTE II: *¿Qué es lo que nos une?*

COMEDIANTE III: *¿Qué es lo que nos une?*

COMEDIANTE IV: *¿Qué es lo que nos une?*

La Bastonera anuncia el próximo cuadro.

BASTONERA: *¿Qué será lo que nos une?*

V. PATIO DE LOS SUSPIROS

Las Comediantes ahora conforman un cuarto de costura. Sus elementos serán: bastidores, huevos de zurcir, tejidos. El cuadro es de absoluta fragilidad. Se acentúa lo débil, lo sutil. El imán mágico que va del hilo de coser al alma. Las comediantes están transidas de congoja

íntima, evocativa. la palabra será gesto, y el gesto, aire sonoro. Transcurrido el momento de suspirar, validado como un discurso femenino, las comediantes sacarán un pañuelo y comenzarán a sollozar, forma de expresión tan genuina como el suspiro... luego de llorar, entonarán la canción que las une en el consuelo.

COMEDIANTE I: El pañuelito blanco...

COMEDIANTE II: Que te ofrecí...

COMEDIANTE III: Bordado con mi pelo, fue para ti.

COMEDIANTE IV: Y en llanto empapado...

COMEDIANTE V: Lo tengo ante mí...

COMEDIANTE I: Con este pañuelo, sufrió el corazón...

COMEDIANTE II: Con este pañuelo, perdí la ilusión

COMEDIANTE III: Con este pañuelo, llegó el día aquel...

COMEDIANTE IV: Que tú me dejaste, gimiendo por él.

COMEDIANTE I: El fiel pañuelito, conmigo quedó...

COMEDIANTE II: El fiel pañuelito, conmigo sintió...

COMEDIANTE III: El fiel pañuelito conmigo ha de ir...

COMEDIANTE IV: El día que acabe mi lento sufrir...

CORO: El pañuelito blanco...

que te ofrecí...

Bordado, con mi pelo...

Fue para ti, y en llanto empapado,

lo tengo ante mí...²³

Las Comediantes enjugan sus lágrimas. Guardan sus pañuelos. Están reconfortadas.

COMEDIANTE I: Fulanita de tal.

COMEDIANTE II: Fulanita de tal.

COMEDIANTE III: Fulanita de tal.

COMEDIANTE IV: ¿Qué picardía, no?

COMEDIANTE II: No ha parado de llover en todo el día.

COMEDIANTE V: ¡Ay, qué rico vientito!

COMEDIANTE I: Sin embargo, creo que vendría bien una buena llovizna.

23 "El pañuelito blanco". Tango.

COMEDIANTE II: Ah... lo que es por mí.

COMEDIANTE I: En realidad, una ya está curada.

COMEDIANTE II: Y yo qué sé. Ellos son así, y una también...

COMEDIANTE III: En realidad, en el fondo, ellos me dan pena.

COMEDIANTE IV: ¿Por?

COMEDIANTE V: ¡Ay, qué rico vientito!

Se sientan en sus sillas. De repente, caballeros imaginarios han venido a buscarlas para dar un paseo. Ellas acceden. Parecen mujeres de un cuadro de Renoir. Ingenuas y románticas. Pasean. Aceptan refrescos. Bailan. El ámbito va siendo transformado por la música de burdel y la Bastonera anuncia el próximo cuadro.

BASTONERA: “¡Que le va chaché...!”

VI: “QUE LE VA CHACHÉ”

Las “esthercitas,” las “malenas,” las “melenitas de oro,” “las papusas y las grelas,” “las milonguitas,” “las madamas,” se dan cita de dos por cuatro.

COMEDIANTES: Llevamos, la droga en las pestañas,
puñales en las ligas
veneno en las entrañas.
Somos cretinas, licenciosas.
putas de baja estofa,
churras irremediables...
Mentimos, amor por dinero,
en todos los burdeles,
en cada hotel de lujo,
con cada ejecutivo,
con cada marinero...
El oro nos puso colifas,
tus mangos nos tienen de hijas...

Somos las brujas sin careta,
mujeres sin destino,
señoras sin libreta.
Somos, la pinturita,
del diablo en taco aguja,

que ya “arvirtió” mamita...
Y no intentés redimirnos,
pero traé, traé mucha guita...

El oro nos puso colifas,
tus mangos, nos tienen de hijas...

Ya lo dijo la Sor Juana,
que el que cambia amor por vento,
de culpa no queda exento.
Pobrecito, sos tan necio
y tan bravo del montón,
que ya casi ni dan ganas
de acusarte con razón.
El oro nos puso colifas,
tus mangos nos tienen de hijas.

Gilandrún amojosado,
sacudite la modorra,
cachá un broli, despertate
y juná esta lucidez.
que con tanto tango y mate,
somos tu único mercado,
mujeres, sección pecados.
amor de los retrasados...
Y mientras esta luz se apaga,
lloráte una cumparsita,
y avivate papafrita,
mientras morís de placer,
que aunque niegues ser mi hombre,
yo sí que soy tu mujer...

Y que te cure tu esposa,
Que le va chaché...

Terminado el cuadro de tango cabaret, la Bastonera anuncia el nuevo cuadro accionando una sirena de policía.

BASTONERA: ¡Araca la cana!

Las mujeres se parapetan aterradas, chirría la cinta de la música, se

escuchan detonaciones.

VII. SIEMPRE NOS DESHICIERON LOS MOÑOS

Las mujeres han sido atacadas por la espalda. Pero ellas luchan. Demuestran tener agallas para la guerra. Los proyectiles no las matan, pero a veces son heridas. Se socorren unas a otras. Se comprenden en el dolor y el holocausto. Finalmente la guerra cesa. Ellas tienen frío. Cae la nieve o la lluvia. Se dan calor y se animan a reír. La comediante Bastonera anuncia el próximo cuadro.

BASTONERA: Qué bien nos vendría un vinito, ¿no?

VIII. ¿BLANCO O TINTO?

Después de guerrear como heroínas las mujeres se sientan en rueda pero no tienen fuerza para destapar una botella de vino.

COMEDIANTE I: No puedo...

COMEDIANTE II: A ver...

COMEDIANTE III: Yo nunca pude.

COMEDIANTE IV: Imposible... Es lo peor que te puede suceder.

COMEDIANTE V: *(A hombre del público)*. Si nos hace el favor... *(Luego)*. ¡Qué maravilla, chicas, nos abrieron el vino!

Las Comediantes se sirven el vino y brindan.

COMEDIANTE I: Que el tiempo pase despacio.

COMEDIANTE II: Que las arrugas pasen despacio.

COMEDIANTE III: Para que lo caído se levante.

COMEDIANTE IV: Para que lo levantado no se nos caiga...

COMEDIANTE V: Para que los ojos se cierren sobre nuestros párpados y jamás sobre nuestras bolsas.

COMEDIANTE I: Vendaré mis pies.

COMEDIANTE II: Si es necesario no comeré.

COMEDIANTE III: Me bañaré en algas, arroz integral y vitaminas secas.

COMEDIANTE IV: ¡Ahorraré para un lifting!

La comediante Bastonera con aire enigmático anunciará el próximo cuadro.

BASTONERA: What will be?

IX: WHAT WILL BE?

Se conforma un cuadro coreográfico de mujeres embarazadas que al estilo "Dorys Day" cantan.

CORO: What will be, will be...
¿Qué será, será?
Será lo que deba ser...
el tiempo te lo dirá,
que será, será...
Cuando era niña pregunté,
oye mi madre, yo que tendré,
tendré una una nena, tendré un varón,
vaya lo que tendré...
What will be, will be,
eleven to twelve, to night,
I love you to you, to me,
tururui, turuá...
Qué será, será...
será lo que deba ser,
el tiempo lo parirá,
que será, será...

Ellas han comenzado a pujar y luego tienen a sus bebés. Giran con ellos en brazos mientras siguen cantando.

CORO: ... Sólo Dios sabrá. ..
Sólo Dios sabrá...
Sólo Dios sabrá...
Sólo Dios sabrá...
Sólo Dios sabrá...

La comediante Bastonera anuncia el próximo cuadro.

BASTONERA: Esta es la parte más terrible de nuestra historia. Como señoritas.

Nadie quiere hacerse cargo del libreto. De ellas. Digo de nosotras. Dicen que no somos más señoritas. Ahora. Por ser esposas. Ya no somos señoritas. Dicen. Y mientras tanto se nos pudren. Las ilusiones. De señoritas. Es una parte verdaderamente confusa.

X: CONFESIÓN DE LAS ESPOSAS A UNA JUEZA DE INSTRUCCIÓN

Las mujeres acunan a sus bebés. Luego realizan acciones cotidianas. Aceleran el ritmo de sus rutinas. Hacen siempre lo mismo pero cada vez mas rápido. Finalmente forman fila frente a una de ellas que con peluca de juez y martillo espera las confesiones. Las que no se confiesan hacen de coro, que en este cuadro se llamara: FORO.

ESPOSA I: Me apuntó con un arma y me dijo que yo era: aprovechada, exigente, quejosa, neurótica, “prima donna”, narcicista, vanidosa, maliciosa, indulgente conmigo misma, histérica, chillona, irracional, mezquina, frívola, ansiosa de promesas y de éxito, abiertamente emocional, agresiva, demasiado sensible. Apretó el gatillo. Y no me disparó, señora jueza, no me disparó. Y aquí vengo, ¡a tomar coraje para suicidarme!

JUEZA: ¡Que se pronuncie el foro!

FORO: ¡No... que a las armas las carga el hombre!

JUEZA: ¡Que siga viva y que se avive! (*Acciona el martillo*).

Avanza Esposa II.

ESPOSA II: Señora jueza...

JUEZA: Dispongo escucharla.

ESPOSA II: Resulta que... este, no sucede todos los días, ni a mí me resulta fácil esta acusación, dado que a mí en realidad no me enseñaron a acusar, más bien a ocultar, ¿me entiende? No digo mentir. Digo ocultar. Mis padres eran muy buenos, ¿sabe? En casa nunca se mentía. A veces mi mamá, cuando no le quedaba más remedio. Porque mi papá, no es que fuera tacaño, no, nada de eso, eso sí, era muy agarrado para el dinero. No para las cosas de la casa, pero sí para las enaguas. Usted pensará que miento, pero le digo: es verdad. ¿Para qué querés enaguas le decía a mi madre?, y por eso a ella se le daba por mentir, para poderse comprar una enagüita. Pero, yo, decir, ella, o él, no sé, no puedo...

JUEZA: ¿Y...?

ESPOSA II: Y... Póngase en mi lugar.

JUEZA: Soy jueza en lo correccional, del Juzgado número tres de mujeres... ¿qué le parece que estoy haciendo?

ESPOSA II: Pero yo solo sé ocultar. ¡No sé acusar!

JUEZA: ¡Aquí se reciben acusaciones, no encubrimientos!

ESPOSA II: No tengo motivos.

FORO: ¡Miente!

JUEZA: ¡Silencio!

ESPOSA II: Yo cocino...

FORO: ¡¡Desvaría!!

ESPOSA II: Sí, yo cocino, igual que todas ellas...

JUEZA: Trate de ir al grano.

ESPOSA II: No sé hacerlo.

JUEZA: (*Impaciente*). Nombre del acusado.

ESPOSA II: ¿Varón o mujer?

JUEZA: Está usted ante una jueza en lo correccional del juzgado número tres de mujeres, ¿le parece que puede acusar a una mujer?

ESPOSA II: Comprendo. Yo... lo acuso a él, pero la culpa la tiene ella... su... ¡madre!

JUEZA: Silencio. Nombre de él.

ESPOSA II: ¡Mi marido!

JUEZA: ¡Acuse sin asco!

ESPOSA II: ¡La sopa de su madre se la toma toda, pero la mía la tira al inodoro!

JUEZA: ¡El foro!

FORO: ¡Que le tire la sopa a su madre!

JUEZA: Que pase la siguiente.

ESPOSA III: Soy la mujer ideal. Camino en puntas de pie. Disimulo el llanto en forma de tos romántica, disfrazo mi inteligencia tras los mohines de la seducción o la pregunta ingenua, pero estoy desesperada, por las noches, dormida, ¡intento estrangularlo!

JUEZA: (*Acciona martillo*).

FORO: ¡La última noche que soñé contigo, te hubiera matado pero no he podido!

JUEZA: ¡Siga intentándolo!

ESPOSA IV: Con el mío nunca puedo discutir. Él todo lo soluciona diciendo:

¿Y dónde está el problema?

FORO: ¡Cortala con el berretín!

JUEZA: ¡No hagan juicio de valor!

ESPOSA IV: ¿Yo?, ya ni sé lo que hacer. Si me comporto frívola, dice que soy una “snob”. Si imito a una señora de feria, dice que soy un bochorno, si ejerzo mis dotes de tímida, dice que parezco retardada. Y si bebo una copita para entonarme, me acusa de provocativa. ¿Yo?, ya ni sé lo que hacer.

FORO: ¡Ay qué lucha, ay qué trajín!

JUEZA: ¡No divaguen!

FORO: ¡Queremos ir a los bailes!

JUEZA: ¡Orden!

ESPOSA IV: Yo, este, señora jueza... pienso, que a lo mejor, es que todas nosotras, al ser mujeres, somos excesivamente femeninas...

FORO: ¡Atrasada! ¡Espía!...

El Foro se retira airado.

JUEZA: ¡Que regrese el “quórum”!

ESPOSA IV: ¿Dije algo malo?

JUEZA: *(A la Bastonera)*. Por favor, que regrese el foro... ¡No se puede sentar este precedente!... *(Corre tras el Foro)*.

BASTONERA: Esto es una verdadera confusión. Sepan disculparnos. Es que nos cuesta ponernos de acuerdo. Esta es una historia de señoritas...

FORO: *(Asomándose)*. De mujeres, de-mu-je-res... *(Desaparecen)*.

BASTONERA: Silencio. Ruego. Las señoritas nos ponemos así cuando nos extraviamos. Ruego a la querida concurrencia, sepan comprendernos. Somos señoritas. Digo, debemos. Serlo. Volveremos a las fuentes. Siempre. Siempre a la fuentes.

XI: LAS VERDADERAS SEÑORITAS

Una Señorita de principio de siglo anuncia.

SEÑORITA: “Las chicas de Flores...”

Las Comediantes espían desde diferentes ángulos vestidas como las chicas de los años veinte.

SEÑORITA: ...”las chicas de Flores, tienen los ojos dulces como las almendras azucaradas de la Confitería del Molino y usan moños de seda que les liban las nalgas en un aleteo de mariposas. Las chicas de Flores se pasean tomadas de los brazos para transmitirse sus estremecimientos, y si alguien las mira en las pupilas, aprietan las piernas, de miedo que el sexo se les caiga en la vereda. Al atardecer todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones...” (...) “y de noche, al remolque de sus mamás, van a pasearse por la plaza, para que los hombres les eyaculen palabras al oído, y sus pezones fosforescentes se enciendan y se apaguen como luciérnagas. Las chicas de Flores, viven en la angustia de que las nalgas se les pudran como manzanas que se han dejado pasar, y el deseo de los hombres las sofoca tanto, que a veces quisieran desembarazarse de él como un corsé, ya que no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojárselo a todos los que pasan por la vereda...”²⁴

Las señoritas de flores saludan.

SEÑORITAS: Buenos Aires de Girondo, 1920... *(Se van)*.

SEÑORITA: *(Da vuelta página del libro)*. La señorita Detrimont, tiene más de un motivo para el llanto, pero como los ignora, llora por el único motivo que conoce, y es que han querido matarla. No la mataron, es cierto, y es por eso que lo cuenta...

En otro sector del escenario se desarrolla la acción. Entre un coro de señoritas y la señorita Detrimont.

CORO: Oh... por favor, señorita, por favor...

DETRIMONT: ¿Era mucho pedir que me cuidara? No me importó que fuera un desvalido... si hasta lo despreciaban por feo... Le di mi cama, todo... *(Está destrozada)*.

CORO: ¡Oh... por favor, señorita, por favor!

DETRIMONT: Lo quise, lo quise, lo quise. ¿Tenía que tratarme así?

CORO: Debes dejarlo, Detrimont, debes dejarlo.

DETRIMONT: ¡Me amenazó con despedazarme, con destrozar mis vestidos y con morderme!

²⁴ “Exvoto”, de Oliverio Girondo.

CORO: ¡Debes dejarlo, que los efluvios del amor-pasión son solo nada!
DETRIMONT: Se ha vuelto inasible como un gato, y ya ni de frente me mira... es que me espía y hasta me vigila cuando me enjabono.

CORO: ¡Toma un fusil!

DETRIMONT: ¿Matarlo?

CORO: ¡Matarlo!

DETRIMONT: ¿Matar a Bobby? Es solo un perro, ¡jamás lo haría! ¿Matar a Bobby?
¡¡Jamás, jamás...!!

La señorita Detrimont huye, tras ella, el Coro.

SEÑORITA: La señorita Detrimont vive en Pampa y Triunvirato y sale a pasear diariamente con su perro. En el barrio la conocen como la “dama del perrito”.

Irrumpen las Señoritas muy alborotadas.

SEÑORITA I: Señorita, señorita...

SEÑORITA II: Yo señorita.

SEÑORITA III: ¡¡Voy señorita!!

SEÑORITA I: Señorita, señorita, cuéntenos una anécdota con moraleja.

SEÑORITA IV: Déle, sea buenita, ¿sí?

SEÑORITA I: De cuando Doña Encarnación Ezcurra menstruó por primera vez y ¡pensó que era dulce de tomate!

SEÑORITA IV: De cuando Doña Paula se pinchó con el huso y las mujeres argentinas se quedaron dormidas más de cien años...

SEÑORITA I: ¡De la mujer barbuda del circo!

SEÑORITA II: Una anécdota de los diez mandamientos, esa que dice: no fornicarás a la mujer de tu prójimo.

SEÑORITA III: ¿Qué es fornicar?

SEÑORITA: (*Silencio*). Una anécdota pacífica y moral. El 1806, hubo en Buenos Aires, un caballero inglés muy británico. Conoció a una señorita esclava virgen encadenada a la bodega de un barco... E imaginándola atada, no tanto a un tonel (como lo estaba en aquella ocasión) sino más bien a una cama de raso y oropel, le dijo: “Te libero por 500 pesos, tómalos”. La esclava era una perfecta esclava que ni caries tenía, y ofreció en cambio liberar a la madre, también esclava, pero muy inservible (que no sabía calentar ni el agua). Esto llenó de orgullo a la pequeña encadenada al tonel ,pues lo único que ansiaba

era la libertad de su progenitora .Y así fue como la madre quedó libre,
y la esclava, esclava.

CORO: ¿Y la moraleja?

SEÑORITA: Hijas mías, no hay elección más noble que la esclavitud por amor.
Además, la libertad de una verdadera esclava, no tiene precio.

Las Señoritas se agrupan en cuadro coral de iglesia.

CORO: Oh... pobre señorita,
la señorita esclava.
Oh... pobre señorita,
tan, tan esclavizada,
tan, tan amaestrada.
amortizada, adueñada,
amortajada, sepultada,
tan... tan...
Tan... tan... tan...
por las pobres señoritas,
que morirán esclavas,
tan... tan... tan...
como le sucedió
a una señorita
que no murió en la cama,
que falleció sentada...
Ella crepó en su sillita,
muy sentada, señorita...
tan, tan, tan, tolón,
señorita de Tuñón...
“Oh... señorita muerta,
la pobre señorita,
toda adentro rellena,
toda afuera pintada,
con el mejor vestido,
con la mirada helada,
Oh... señorita muerta,
señorita sentada...
.....
toda afuera de carne,
toda adentro desierta,
sueña cuando era viva,
la señorita muerta.”²⁵

Las Señoritas se alejan, queda la Bastonera.

BASTONERA: Ay cómo mueren y mueren,
las señoritas muertas...
ay cómo mueren y mueren
...y sueñan que están despiertas...

BASTONERA: Para las señoritas, no hay como volver a las fuentes. Hemos tenido maravillosas fuentes. Manantiales. Nunca tendrán sed nuestras señoritas... (*Se coloca una caperuza roja*).

Aparecen las Comediantes disfrazadas de Caperucitas y se organiza un cuadro de coreografía en ritmo de rap o de tap.

CORO: ¿Que tendrá, que tendrá, que tendrá el lobo que tendrá? ¿Que tendrá, que tendrá, que tendrá, el lobo que tendrá... Mamá, mamá, ¿estás?

Se desprende una Caperucita.

CAPERUCITA: Mi mamá me envió al otro lado del bosque y me dijo que no regresara a casa hasta la medianoche, pero yo, me olvidé el salamín, y a la mitad del camino, a la hora de la siesta, regresé a la casa de mi mamá, y pum , pum, pum, golpée y golpée y no pareció nadie. Y la puerta estaba trancada y mi mamá no salió y yo puse la oreja y escuché... Mamá, mamá, ¿estás?

CORO: Que tendrá, que tendrá, que tendrá el lobo que tendrá...

Se desprende otra Caperucita.

CAPERUCITA II: Mi abuelita, es bastante joven para ser abuela, no quiere vivir cerca de mi mamá, porque dice que mi mamá no la deja hacer vida de abuelita. Mi abuelito está en el cielo. Y por eso, la abuelita vive sola del otro lado del bosque y tranca la puerta... Mamá, mamá. ¿Estás?

Se desprende otra Caperucita.

CAPERUCITA III: Yo le conté a mi mamá lo del lobo, y todo eso. De verdad. Que bueno, que primero larararé, laré , y que juntó “rododendris calendulari” para la abuelita y que el lobo me jugó una carrerita, y que, Oh... abuelita, qué manos tan grandes y que etc., etc., hasta que el lobo me comió, y lo del leñador y lo de la panza... Todo le conté.

Pero ella me dijo “mentirosa”, y me volvió a mandar otra vez...
Mamá, mamá, ¿estás?

CORO: ¿Que tendrá?, ¿qué tendrá? ¿Qué tendrá el lobo qué tendrá?

Las Caperucitas se irán transformando en otros personajes de los cuentos infantiles.

BELLA DURMIENTE: ¿Dónde estoy? Quién me pinchó

CORO: ¿Dónde... dónde está...? ¿Quién la pinchó?

BELLA DURMIENTE: ¿Por qué me quedé dormida un siglo entero?

CORO: ¿Quién nos dejó dormir tanto?

CENICIENTA: Madrina... madrina...

CORO: Que venga el hada ahora mismo...

CENICIENTA: Madrina, querida madrina, quiero ir la baile de todos los príncipes...

CORO: Todos para mí.

MADRASTRA DE BLANCANIEVES: Espejito, espejito...

CORO: Yo me vi primero, yo me vi primero...

MADRASTRA: Espejito, espejito... pero, ¿qué es esto? ¿Quién de ustedes me rompió el espejito?

Una de ellas se transforma en Alicia (de Alicia en el país de las maravillas), el resto en reinas.

REINA I: (*Trae a la rastra a Alicia*). La encontré desvariando en el bosque del castillo.

REINA II: Preséntate como es debido.

REINA III: Dinos si eres una niña o un varón.

ALICIA: Soy Alicia...

REINA I: ¡Su Majestad!

REINA II: ¡Su Soberana!

REINA III: Su Alteza.

REINA IV: Su Señoría.

ALICIA: Soy Alicia, mis reinas...

REINA I: Es mujer, obedece.

REINA II: ¿Y qué hacías, o hacíais o hiciéreis?

ALICIA: Me perdí.

REINA III: ¿Una perdida? ¿Escuché bien?

ALICIA: *(Grita)*. Me perdí.

REINA IV: ¡Más bajo, recluta!

ALICIA: *(Bajito)*. Sí, mis reinas, reinas mías, me perdí mientras soñaba... Por favor, me podrías indicar adónde debo ir, pregunté al gato de Chesire. “Eso depende de adónde quieras llegar”, me contestó, el gato, mis reinas. Pero claro, a mí me da lo mismo llegar a un lugar que a otro... Y entonces el gato me dijo: “Si te es lo mismo cualquier lugar, empieza a caminar no más, porque para llegar no importa a dónde, siempre se llega...” Y como verán, estoy un poco perdida, porque comencé a soñar y, ¡ya no me acuerdo quién soy!

REINA I: ¡Si se perdió mientras soñaba, seguro que es mujer!

REINA II: ¿Y quién la manda? ¡Que le corten la cabeza!

REINA III: ¡Que le corten la cabeza a la garçon!

REINA IV: ¡Que le corten la cabeza!

REINA III: ¡Que le corten la cabeza!

REINA II: ¡Que le corten la cabeza!

Las Reinas se alejan. Queda Alicia sola.

ALICIA: Mamá... mamá... ¿estás?

La Bastonera anuncia el próximo cuadro. Trae pequeños cuadernos, los va depositando en lugares diferentes.

BASTONERA: Querido diario...

XII. QUERIDO DIARIO

Están solamente en el escenario los cinco cuadernos, como protagonistas. Hacia ellos van: Ana Frank, Nora (de Casa de muñecas de Ibsen) Isadora Duncan, Lola Mora, Anaïs Nin. Las mujeres realizan una sola acción: rompen páginas de sus diarios.

ANA: Anoche vinieron los de las S.S. a buscar a papá... La buscaban a Margot en realidad. ¿Adónde vamos a escondernos? ...No se puede vivir huyendo de todo, como si cada día fuera no el primero sino el último. Hay que vivir... para quedarse.

NORA: Querido diario... Hace más de dos años que cerré la puerta con estrépito. ¿Y ahora, Nora? Tengo un corazón de pies descalzos. Ya

no tengo mi casita pequeña. Pero qué cosa, me extraño a mí misma como a una muñeca. Porque yo, la que cortó amarras, no tiene historia... Es decir, sí, la tengo. Pero es historia nueva con memoria vieja. ¿Cuánto se tarda en construir el camino que va desde la que era a la que alguna vez será? ¿Cómo será de vieja? ¿Desde qué reencarnación volveré sobre este ahora?..

ANAÍS: Confundí amor, con devoción y entrega. Ser mujer en mi siglo... Como si yo, no fuera Anaïs, sino Juana inmolada al infinito... Cenizas de mi antiguo yo... Cenizas de mujer. Solo eso... ¿Podremos alguna vez desnudarnos a la vida con una conciencia expandida que no nos ofrezca en sacrificio al cansancio y al derrumbe?

Anaïs comienza a sacarse la ropa y quedará completamente desnuda. Lola Mora mientras dura la acción de Anaïs golpea con un cincel. Luego deja el cincel a un lado.

LOLA: No escriban nada, por favor, no cuenten nada que no me quejo por morir, que no me quejo, una mañana, me morí, yo, Lola Mora, mitad mujer y mitad pez, simple escultora. fueron mis manos de varón, las que murieron, no quiso irse el corazón, tenía miedo... no escriban nada, por favor, no cuenten nada, que no me quejo por morir, que no me quejo...

ISADORA: Fui audaz, hermosa e irreverente. Nunca pude conciliar a la mujer con la amante, pero sin embargo me instalé con mis hijos en el Olimpo. Y me reí de los dioses. Me reí de sus pudores, de sus debilidades, de sus zonas prohibidas. Abracé a mis hijos y les enseñé a contemplar el espectáculo de dioses creados a nuestra imagen y semejanza. Pero mi cuerpo, no alcanzó a cubrir sus cabezas. Y hasta allí llegaron las flechas de los dioses. Ellos respetan a los incrédulos, pero no a los insolentes... ¿Por qué, por qué, por qué? Mi cuerpo se arquea vomitando fuera de sí a la memoria, esa memoria que me recuerda que en la vida no hay goce pleno, tan solo momentos y a lo mejor esperanza... No quiero la memoria del dolor... Como si mi pequeño Patrix no hubiera muerto... Como si Dreidree atolondrada y feliz, ensuciase mi traje nuevo... sh... Patrix, no molestes a mamá... Sh... Dreidree, con las manos sucias, no...

“...Dos veces tan sólo he sentido aquel grito de madre que una oye como si fuera ajeno a una misma al dar a luz y a la hora de la muerte”²⁶.

ANA: Incorporarse... qué bella palabra, ¿no?

ANAÍS: Incorporarse... Es increíble que una sola palabra pueda significar tanto...

LOLA: Incorporarse: poner el baile en el cuerpo y la alegría sobre el dolor, y el goce sobre la incertidumbre...

ISADORA: Incorporarse: lavar la pena, abrir una puerta y otra, y otra...
Incorporarse con el gesto mínimo y la música en la sangre...
Incorporarse, siempre.

ANA: Cenizas de mujer... Solo eso...

ANAÍS: Nunca pude conciliar a la mujer con la amante...

LOLA: Tengo un corazón de pies descalzos...

ISADORA: No escriban nada por favor, no cuenten nada, que no me quejo por morir, que no me quejo...

NORA: Incorporarse, siempre...

Las mujeres retoman su rol de Comediantes.

COMEDIANTE I: Somos las hijas de Eva.

COMEDIANTE II: Y el mito de María.

COMEDIANTE III: Somos Dalila.

COMEDIANTE IV: Judith o Afrodita.

COMEDIANTE V: Lucrecias o sirvientas.

COMEDIANTE I: Somos la fuente de la vida.

COMEDIANTE II: Potencia de tinieblas.

COMEDIANTE III: Somos el silencio y la verdad.

COMEDIANTE IV: Somos el hada benéfica y la bruja.

COMEDIANTE V: Somos la razón del hombre y su perdición.

COMEDIANTE II: Somos la maga, la madre y la muerte.

COMEDIANTE III: Somos los ojos de la noche.

COMEDIANTE IV: Somos la piedad y el despropósito.

COMEDIANTE V: Y las locas...

²⁶ *Mi vida*, de Isadora Duncan.

COMEDIANTE I: Y las devotas.

COMEDIANTE I: Cada vez que creemos estar sentadas a las puertas del diablo,
Dios Todopoderoso nos ilumina.

COMEDIANTE III: Y cuando creemos que nuestro lugar es la castidad y la
obediencia, las diosas de la rebeldía nos llevan a montarnos en
nuestros caballos de fuego.

COMEDIANTE I: Somos una y mil.

COMEDIANTE I: Somos la campesina, la amante y la frígida.

COMEDIANTE II: Somos la quejosa y la culpable.

COMEDIANTE III: ¡Y seguiremos actuando!

La Bastonera anuncia el último cuadro.

BASTONERA: Somos las señoritas de la legua. Venimos desde tiempos
inmemoriales. Repitiendo nuestros libretos. De representación en
representación vamos. Somos las señoritas de la legua... por ser
descendientes de las “Idische Mame”, de las “Deutche Mamen”,
de las “Santa Mammás”, de Mamita querida... paz descansen... Y
seguiremos siendo las señoritas de la legua, hasta que nos
cansemos. Y nos cansemos. De repetir. Libretos. Y libretos.
Mientras repitamos. Y mientras no dejemos. de repetirlos... A
pesar de tener más años que el mundo... Seguiremos... llegando
tarde. A la historia... Qué picardía... Sería bueno que fuera
nuestra. Algún día... Va a comenzar la despedida...

XIII: SEÑORITAS EN CONCIERTO

*Las Comediantes se acomodan en el palco de las tradicionales
orquestas de señoritas con sus instrumentos.*

CORO: A nuestra señorita, agazapadita...
Todas tenemos una señorita agazapada,
todas tenemos, una virgencita encariñada,
y todas, somos Gilda a la primer cachetada...
Y juramos en falso sobre la verdad,
y cumplimos los años, mintiendo la edad.
todas, tenemos, una señorita agazapada,
todas tenemos una virgencita mancillada,
mitad Gauthier por fatal Margarita,

mitad margarita por lo deshojada.
Y juramos en falso sobre la verdad,
y cumplimos los años, mintiendo la edad.
Todas tenemos una señorita agazapada,
todas tenemos una virgencita encariñada,
No nos une el amor, sino el espanto,
¿Será por eso que perduramos tanto?...

BASTONERA: ¿Hasta cuándo?

Las Señoritas saludan con sus instrumentos y luego a modo de bis se juntan para el aleluya.

CORO: Aleluya. Aleluya,
cosa suya, cosa suya...
la que quiera una respuesta,
que la busque, que la encuentre,
que le cueste, lo celeste,
lo celeste, que le cueste...
Aleluya... Aleluya...
no me lloren, mujercitas,
que no es de señoritas
que se juntan a tocar...
Aleluya...
Señoritas, prolijitas,
calladitas, tapaditas,
cansaditas, golpeaditas,
jovencitas, maduritas,
señoritas, pasaditas,
señoritás...
Aleluya... Aleluya...
Señoritás...
Aleluyá...

Las Señoritas dejan sus instrumentos en el palco y se van.

FIN

Oswaldo Pellettieri
Universidad de Buenos Aires
Colaboró Yanina Leonardi

Nació en Buenos Aires en 1928. Paralelamente a su carrera como dramaturga ha desarrollado una obra como narradora habiéndose destacado ampliamente en ambas.

Sus obras estrenadas son: *El desatino* (1965), *Viaje de invierno* (estrenada con el título de Matrimonio) y *Las paredes* (1966), *Los siameses* (1967), *El campo* (1968), *Nada que ver* (1972), *Sólo un aspecto* (1974) y *El viaje a Bahía Blanca* (1975), *Sucede lo que pasa* (1976), *Información para extranjeros* (Estados Unidos, 1978), *Cuatro ejercicios para actrices* (1980), *Decir sí* (1981), *Real envido* (1983), *La malasangre* (1982), *El despojamiento* (1983), *Del sol naciente* (1984), *Nosferatu* y *Viaje de invierno* (1985), *Puesta en claro* y *Antígona furiosa* (1986), *Morgan* (1989), *Penas sin importancia* (1990), *Efectos personales* (Madrid, 1990), *La casa sin sosiego* (1992), *Es necesario entender un poco* (1994), *De profesión maternal* y *Dar la vuelta* (1999), *En la columna* (2001), *Lo que va dictando el sueño* (2002) y *Almita* (2003).

Obras publicadas sin estrenar: *Desafiar al destino* (1990), *Acuerdo para cambiar de casa* y *La gracia* (1971), *El miedo* (1972), *El nombre* y *Atando cabos* (1991).

Sus textos han sido publicados en diversas editoriales y con la aparición del Tomo I de su Teatro, Ediciones de La Flor ha comenzado en 1984 la edición de sus obras completas que hasta el presente lleva editados seis volúmenes. Sus obras han sido traducidas a doce idiomas.

El desatino con puesta en escena de Jorge Petraglia inauguró en la Argentina el movimiento que hemos llamado Neovanguardia. Es una de las dramaturgas argentinas más estudiadas y representada en el exterior. Durante los años de la dictadura militar argentina, un decreto del General Jorge Rafael Videla prohibió su novela *Ganarse la muerte*, por encontrarla contraria a la institución familiar y al orden social. Por este motivo y por la situación imperante, se exilió en Barcelona, España. Ha merecido los siguientes premios: Instituto Nacional de Cinematografía, ITI, Argentores, Instituto Di Tella, Teatro Municipal General San Martín, Teatro XXI.

Atando cabos

El texto es una reconstrucción de la “guerra sucia” llevada adelante por el Proceso militar entre 1976 y 1983, y se presenta como un “encuentro personal” entre la víctima y el victimario de su hija. *Atando cabos*, aparece, poco a poco, la verdad. Ya en el momento de la composición de la obra y de su estreno en 1991, Gambaro había “arreglado cuentas” con el contexto social argentino, que había “descubierto” que su teatro hablaba, quizás más que ningún otro, de la realidad del país.

En la primera fase de su teatro (1965-1967) Gambaro se incluyó en “la apropiación latinoamericana de la neovanguardia europea”. En ese momento, se fusionaron en su obra procedimientos provenientes de la obra de Arlt con la apropiación del teatro de Harold Pinter, dando lugar a textos como *El desatino* (1965). Este hecho “desorientó” a parte de la crítica, que cuestionó a la autora acusándola de crear un teatro “a espaldas del país real”. En la segunda fase, la textualidad de Gambaro, que estaba en transición hacia el realismo en un sentido amplio (*Sucede lo que pasa*, 1975, por ejemplo) aclaró el malentendido: su personaje protagónico ya no solo sufre la realidad sino que intenta cambiarla y se identifica metafóricamente con el referente político social del país.

Atando cabos (1991) es un exponente de la tercera fase de su teatro (1980-2000). En este período Gambaro delata su necesidad de aproximarse a sus personajes, especialmente a los femeninos, e identificarse con ellos. Paradigmas de esta fase son *La malasangre* (1981), *Real envido* (1980) y *Penas sin importancia* (1890). Sus protagonistas libran una batalla por su dignidad y por la de los otros. No hay que esforzarse mucho para advertir que son más cercanas a la autora contra la irracionalidad del poder ejercido sin límites. Sus personajes protagónicos practican lo que Siegfried Melchinger señala como punto de partida del teatro moderno: la actitud de desenmascaramiento.

En *Atando cabos* Gambaro enfrenta a las dos partes del drama argentino de los setenta: la víctima (Elisa) y el victimario (Martín). Como ocurre en otras piezas de la tercera fase del realismo crítico-poético de la autora, transgrede el melodrama, especialmente a partir del encuentro personal que prueba la tesis realista del texto: no hay lugar en el mundo donde los asesinos puedan escapar de “la mirada” de las víctimas. Martín, que “tiene un aspecto un poco... militar”, no aguanta la voz acusadora de Elisa. Ella es un nuevo personaje desenmascarante: “Hablaré tanto que lo inundaré con mi memoria, y no podrá respirar, y se ahogará en tierra”.

Las justificaciones del crimen que esgrime Martín, su voluntad de poder (“yo hice la historia”), chocan con el ansia de justicia y la resistencia de la mujer (“No conseguir borrar mi memoria, su naufragio”).

Este “infortunio público” se compromete con lo social a través de una coherente mostración de los roles de la víctima y del victimario. Esta serie de encuentros personales muestran una triunfadora final: han matado a su hijo (por protestar a favor de un boleto de ómnibus estudiantil, hecho real ocurrido durante la dictadura), pero ella logra desocultar la trama siniestra. El dolor la ha hecho crecer y no acepta nuevas mentiras. El efecto buscado es el de la identificación irónica del espectador con lo representado, es decir, el intento de la autora es el de concretar una cierta distancia en la perspectiva del espectador frente a la ficción teatral que le permita sacar conclusiones que se sobrepongan a la emoción melodramática.

Incluso esta “distancia” permite que *Atando cabos* exceda en su sentido último la referencialidad con el “Proceso” y la dictadura militar para concretar un alegato muy intenso a favor del castigo a los culpables del magnicidio.

Además del procedimiento del encuentro personal, hay en el texto una serie de artificios secundarios que limitan más el melodrama, que excluyen al conflicto de la fatalidad romántica y lo incluyen en la esfera de la causalidad social y la responsabilidad social de los protagonistas, Elisa, el personaje embrague –la voz de la autora– es muy consciente de su situación, está lejos de estar confusa. Su discurso denso y crítico se sobrepone ampliamente a la ironía de su antagonista.

La escena crea, entonces, un clima opresivo pero coherente, no absurdista, y la extraescena, también realista, ratifica ese clima. Estas características, más los claros niveles de prehistoria que proveen al espectador toda la información para seguir el conflicto, sacar conclusiones y satisfacer su “deseo de verificación” y la causalidad explícita que se inscribe en la linealidad de los hechos, intensifican el efecto de realidad.

Terminan de incluir al texto en un mundo reconocible por el espectador-lector tres procedimientos de la retórica realista: la gradación de conflicto aparece claramente en la progresión de los enfrentamientos de los personajes hasta el encuentro personal del desenlace y la mirada final. El segundo procedimiento mencionado es el de antítesis en la presentación de personajes y el tercero el paralelismo en las relaciones hasta el desenlace.

Bibliografía (incluye sólo teatro)

“Madrigal” en *Ciudad Narrativa*. Buenos Aires: Ed. Goyanarte, 1963.

El campo. Ediciones Insurrexit, 1967; en CEAL, 1981.

El Desatino. Cuentos. Buenos Aires: Emecé Editores, 1965 y en Ediciones del Instituto 1965.

“Las paredes”, “El Desatino”, “Lo siameses”. *Teatro*. Ediciones Argonauta, 1979.

“Los Siameses”, en *Nueve dramaturgos hispanoamericanos*. Ediciones Insurrexit, 1967;

en *Antología del Teatro Hsipanoamericano del Siglo XX*. Ediciones Girol Book Inc. Ottawa, Canadá, 1979.

“Decir sí” en *21 Estrenos Argentinos*. Teatro Abierto, 1981; en *Siete dramaturgos argentinos, Antología del Teatro Hsipanoamericano del Siglo XX* Ediciones Girol Book Inc. Ottawa, Canadá, 1983; en *Teatro Breve Contemporáneo Argentino*. Ediciones Colihue, 1983.

“Nada que ver” y “Sucede lo que pasa”. *Teatro*. Ediciones Girol Book Inc. Ottawa, Canadá, 1983.

Teatro 1. Incluye las obras “Real envidia”, “La malasangre” y “Del sol naciente”. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1997 (3ra. edición).

Teatro 2. Incluye las obras “Dar la vuelta”, “Información para extranjeros”, “Puesta en claro” y “Sucede lo que pasa”. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1995 (2da. edición).

Teatro 3. Incluye las obras “Viaje de invierno”, “Nosferatu”, “Cuatro ejercicios para actrices”, “Acuerdo para cambiar de casa”, “Sólo un aspecto”, “La gracia”, “El miedo”, “El nombre”, “El viaje a Bahía Blanca”, “El despojamiento”, “Decir sí” y “Antígona furiosa”. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1997 (3ra. edición).

Teatro 4. Incluye las obras “Las paredes”, “El desatino”, “Los siameses”, “El campo” y “Nada que ver”. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990 (2da. edición).

Teatro 5. Incluye las obras “Efectos personales”, “Desafiar al destino”, “Morgan” y “Penas sin importancia”. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1991.

Teatro 6. Incluye las obras “Atando cabos”, “La casa sin sosiego”, “Es necesario entender un poco”. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1991, 1992, 1996.

“Atando cabos”, en inglés Loose End. Rev.

“Travesía”, *Center for Latin American Cultural Studies*, King’s Collage, Londres, 1992; en Revista *Art Teatral* No. 4, Valencia, 1992.

“El despojamiento” en *Teatro, Monólogos de hoy*, Ed. IMFC, 1995.

“Falta de modestia”, “Mi querida”, “De profesión maternal”, “Pedir demasiado”, “Lo que va dictando el sueño”. *Teatro*. Editorial Norma, Buenos Aires, 2002.

“La Señora Macbeth”. Editorial Norma, Buenos Aires, 2004.

Teatro 7. Incluye las obras “No hay normales”, “En la columna”, “Pisar el palito”, “Para llevarle a Rosita”, “Cinco ejercicios para un actor” y “Almas”. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2004.

“La Persistencia”. Ediciones Norma, Buenos Aires, 2007.

Publicaciones Internacionales

Bad Blood (La Malasangre), Gate Theatre, Londres, 1992;

Putting two and two together (Atando cabos), Royal Court (encargada por el London International Festival of Theatre) Londres, 1993;

The walls (Las paredes), Orange Tree Theatre, Londres, 1993;

La derison (El Desatino), Theatr de la Source, Bordeaux, 1994;

Une perle, une vraie (El Despojamiento) Théâtre Varia, Bruselas, 1994;

Información para extranjeros y Dar la vuelta, México, 1995 y 1996;

Il campo (El campo), Lugano Teatro, Lugano, 1997;

Comprendre un peu est chose necessaire (Es necesario entender un poco). Festival de Monbouan, Francia, 2000.

Lecturas semimontadas de sus obras se realizaron en Rouen, París, Dijon, Bordeaux, Bayona, etc.

Sus textos se han difundido también en adaptaciones radiales, algunas realizadas por la autora, en la BBC de Londres, Sverige Radio, France Culture, etc.

Fue invitada especial a diversos simposios sobre su obra: Darmouth College, New Hampshire, 1987; Universidad de Valencia, 1992; Universidad de Bordeaux, 1992 y 1994. Invitada especial y disertante en el Encuentro de Teatro de la Universidad de Cuenca, Madrid, 1998.

Algunos Premios

Fondo Nacional de las Artes por “Madrigal en ciudad” 1963; Emecé por “El Desatino” 1965; Primer Premio Municipal, Ciudad de Buenos Aires, Premio Revista *Talia* y Seminario Teatral del Aire y Premio Argentores, por “El Campo” 1968; Mención especial en el concurso de novela Primera Plana- Sudamericana por “Una felicidad con menos pena” 1968; Argentores por “Sucede lo que pasa” 1976; Beca Guggenheim por su narrativa 1982; Fundación Di Tella por su trayectoria teatral 1988.

De Investigadores y Críticos Teatrales de Argentina por su obra “Penas sin importancia” 1990; Argentores por su obra “La casa sin sosiego” 1992; Premio Nacional de Teatro por obras las estrenadas en el Trienio 1990/93, por “Penas sin importancia” 1993; Medalla de la Cátedra Giacomo Lopardi de la Universidad de Buenos Aires y del Centro Nacional de Studi Leopardiani por la novela “Después del día de fiesta” 1994; Clarín Espectáculos en varias oportunidades; Premio Especial por su aporte al Teatro en las Cuartas Jornadas Internacionales de Puebla México, 1996; María Guerrero y Argentores por su obra “Es necesario entender un poco” 1996; distinción otorgada por la Comunidad Teatral y la Secretaría de Cultura de Guadalajara, Jalisco, México, 1996; Premio Academia Argentina de Letras en narrativa 1996/1998 por “Lo mejor que se tiene” 1999; Premio Grupo Nexo, contra la discriminación sexual por “De profesión maternal” 1999; UNESCO a la trayectoria.

Estrenos en Buenos Aires

1965: *El Desatino*. Dirección: Jorge Petraglia, Sala de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella;

1965: *Matrimonio* (Luego, *Viaje de invierno*) Dirección: Oscar Barney Finn, Teatro 35;

1966: *Las Paredes*. Dirección: José María Paolantonio, Teatro Agón;

1967: *Los Siameses*. Dirección: Jorge Petraglia, Sala de Experimentación Audiovisual del

Instituto Di Tella;
1968: *El Campo*. Dirección: Augusto Fernández, Teatro Sha;
1970: *Cuatro ejercicios para actrices (Un día especial y Si tengo suerte)*; Teatro La Ribera (Rosario, Santa Fe); 1972: *Nada que ver*. Dirección: Jorge Petraglia, Teatro Municipal General San Martín;
1974: *Sólo un aspecto*. Dirección: Arturo Hayatian, Sala del Departamento de Extensión Universitaria, Universidad de Buenos Aires;
1975: *El viaje a Bahía Blanca*. Teatro Magnus;
1976: *El nombre*. Teatro Estrellas;
1976: *Sucede lo que pasa*. Dirección: Alberto Ure, Teatro Popular de la Ciudad;
1981: *Decir sí*. Dirección: Jorge Petraglia, Ciclo Teatro Abierto. Teatro del Picadero;
1982: *La Malasangre*, Dirección: Laura Yusem, Teatro Olimpia;
1983: *Real envido*. Dirección: Juan Cosín, Teatro Odeón;
1984: *Del sol naciente*. Dirección: Laura Yusem, Teatro Lorange;
1986: *Puesta en claro*. Dirección: Alberto Ure, Teatro Payró;
1986: *Antígona furiosa*. Dirección: Laura Yusem, Instituto Goethe;
1989: *Morgan*. Dirección: Roberto Villanueva, Teatro Municipal General San Martín;
1990: *Penas sin importancia*. Dirección: Laura Yusem, Teatro Municipal General San Martín;
1990: *Efectos personales*. Dirección: Roberto Villanueva, Teatro Alfil, Madrid;
1992: *La casa sin sosiego* (Ópera de Cámara). Dirección: Laura Yusem, Teatro Municipal General San Martín; 1995: *Es necesario entender un poco*. Dirección: Laura Yusem, Teatro Municipal General San Martín;
1999: *De profesión maternal*. Dirección: Laura Yusem, Teatro Del Pueblo;
1999: *Dar la vuelta*. Dirección: Lorenzo Quinteros, Teatro Municipal General San Martín;
2002: *Lo que va dictando el sueño*. Sala Casacuberta del Teatro San Martín;
2003: *La señora Macbeth*. Dirección: Pompeyo Audivert, Centro Cultural de la Cooperación.

Personajes

MARTÍN

ELISA

MARTÍN: ¿Es suyo el pañuelo?

ELISA: Oh, sí. Lo había perdido. Gracias.

MARTÍN: Se está bien aquí. ¿Es su primer viaje? (*No hay respuesta. Carraspea.*)
¿Su primer viaje?

ELISA: Perdone. ¿Qué dijo?

MARTÍN: (*Sonríe*). Si era su primer viaje.

ELISA: Sí.

MARTÍN: El bar está abierto. ¿Quiere tomar una copa conmigo?

ELISA: Es muy temprano. Acabo de desayunar. Gracias. (*A modo de despedida*). Gracias por el pañuelo.

MARTÍN: La veré después.

ELISA: Si usted lo desea... (*Pausa. Una visita. Para sí*). Yo no... ¡Qué pesado!

MARTÍN: ¿Es su primer viaje? ¿O ya se lo pregunté?

ELISA: Ya me lo preguntó. (*Remeda*). “¿Es su primer viaje?”.

MARTÍN: Por barco sí. Prefiero el avión. Esto me resulta muy lento.

ELISA: Lentamente, vemos pasar el mar. Lástima, ahora hay pocos barcos. De pasajeros, digo.

MARTÍN: El mar puede verlo desde una playa. Con el avión ya hubiéramos estado en Europa. A bordo los días no pasan nunca. Suerte que la encontré, aunque usted parece no querer verme.

ELISA: No me gustan los aviones.

MARTÍN: ¿No?

ELISA: Odio todo lo que vuela. (*Ríe*). Salvo los pájaros, las semillas...

MARTÍN: ¿Teme los aviones? Son seguros. Más que un auto en la carretera.

ELISA: No tengo miedo... Ya no. Me traen malos recuerdos.

MARTÍN: ¿Un accidente?

- ELISA: Podríamos llamarlo así. (*Ríe*). No me ocurrió a mí. Si no, no contaría el cuento. No estaría aquí, bajo este cielo, bajo este sol... ¡Mire! Saltó un pez.
- MARTÍN: No lo vi.
- ELISA: Apartó los ojos del agua.
- MARTÍN: La miraba a usted.
- ELISA: Si uno los aparta, saltan. Basta un parpadeo. La breve sombra de un parpadeo y, como si lo supieran, aprovechan el instante y saltan.
- MARTÍN: Usted me gusta.
- ELISA: Se me secan los ojos de mirar tan fijo. A veces, los peces saltaban desde muy alto, maniatados y atontados. ¡Plof! Golpeaban muy duro en el agua, se hundían.
- MARTÍN: (*Bromista*). Saltaban desde un avión. Los peces.
- ELISA: (*Se atenía*). ¿Cómo lo sabe?
- MARTÍN: (*Ídem*). Animales extraños... Esos peces.
- ELISA: ¡Oh, sí! Como si tuvieran una carga que no les permitiera nadar. No nadaban. No volvían a la superficie. Los encontraron por casualidad, en el fondo. Un remolcador se hundió en el río y al dragar para rescatarlo... Había periodistas, ¿sabe? Ahí estaban, sobre el lecho de arena.
- MARTÍN: Perdóneme. Perdí el equilibrio. Casi más la hago caer. ¿La lastimé?
- ELISA: No.
- MARTÍN: ¿Qué pasa? Hemos chocado con algo.
- ELISA: ¿Chocado? No hay barco a la vista. Ni niebla. Se ve el mar hasta el horizonte. ¿Chocado? ¿Qué dice usted?
- MARTÍN: Sin embargo... ¿Oye? Es la sirena de a bordo.
- ELISA: Un ejercicio de salvataje. Como la semana pasada.
- MARTÍN: Han parado las máquinas. No es lo mismo.
- ELISA: Me parece que tiene razón. Oigo la sirena. (*Ríe*). ¡Cómo para no oírla! ¡Y todo el mundo corre!
- MARTÍN: Espéreme aquí.
- ELISA: ¿Dónde va? ¿Qué hace? Se ha puesto pálido.
- MARTÍN: ¡Buscaré salvavidas! Espéreme.
- ELISA: ¡Qué hombre aprensivo! Me estoy inclinando, es como un juego. Mejor que me tome de la baranda. ¿Por qué se asustan tanto? Niña,

¡niña!, no llores. Allá está tu madre, ¡allá! No te pierdas. Tranquila. *(Pausa)*. ¡Qué barullo! Estaban todos aquí, disfrutando del viaje, cómodos, felices, ¿no?, y de pronto esta agitación, este pánico... Hormigas. Si aplastan el hormiguero, salen todas juntas, para un lado, para otro...

MARTÍN: Póngase su salvavidas.

ELISA: ¿Esto? De ningún modo. Me aplastará el vestido. Me compré ropa nueva para el viaje.

MARTÍN: ¿No se da cuenta? El barco se escora. ¡Muévase!

ELISA: No conozco términos marinos. Apenas si distingo proa y popa. El resto es misterio. Nunca pude leer a Conrad. Me perdía apenas empezaba con jarcias, pagnol, barlovento... ¿Qué significa “escorarse”?

MARTÍN: Que el barco se inclina. ¡Se hunde! Muévase.

ELISA: ¿Hacia dónde? La gente parece loca. ¡Mire a ese! Gracioso, con el sobretodo sobre el pijama. ¡Con este calor! *(Furiosa)*. ¡No me empuje!

MARTÍN: ¿Quiere quedarse aquí? ¿Hundirse?

ELISA: *(Abstraída)*. No es tan raro... hundirse.

MARTÍN: ¡Entonces quédesel! ¡Yo me voy! *(Una pausa)*. Venga conmigo.

ELISA: ¿Adónde?

MARTÍN: A los botes.

ELISA: Ese está lleno, aquel está repleto...

MARTÍN: ¡A este!

ELISA: ¡Es muy chico! ¡Y no me empuje! Está perdiendo el control, domínese. ¿Nunca pasó por una situación de riesgo?

MARTÍN: Me iré solo.

ELISA: ¡Ah, no, no! Sería poco gentil. Hace días que usted me persigue. Lo advertí enseguida. Usted tiene aspecto un poco... militar. No me gustaba. Su voz es fuerte. Pero hoy accedí a hablarle. Hablamos de aviones, ¿no lo recuerda?

MARTÍN: Sí, lo recuerdo. Póngase el salvavidas. Suba al bote.

ELISA: ¡Me lo pongo! Si no hay más remedio... ¡Qué fastidio! Me siento gorda, o hinchada como... los muertos en el mar. *(Ríe)*. No, no. ¡No apriete tanto las cintas! Bien atado, pero sin arrugar la ropa.

MARTÍN: ¿Quién piensa en la ropa ahora? ¡Suba! Sujétese. Siéntese aquí y manténgase serena.

- ELISA: ¡Oh, Dios! ¿Tenemos que bajar al agua? Es tanta distancia. No miro. Me tapo los ojos. Mi hija jugaba así: se cubría los ojos con las manos y decía: ¡no estoy! (*Triste*). Para los demás estaba. No pudo salvarse.
- MARTÍN: Cierre los ojos si la tranquiliza.
- ELISA: (*Risueña*). ¡No! ¡Los tengo abiertos! “Manténgase serena”. ¿Y usted?
- MARTÍN: No lo encuentro divertido.
- ELISA: Nadie se ha muerto. Esto no es tan grave. Si yo recuerdo, cuando tiraban los cuerpos al mar...
- MARTÍN: ¡Quédese quieta, señora!
- ELISA: Para ellos era un juego...
- MARTÍN: ¡Siéntese!
- ELISA: No se daban cuenta. Y los que caían tampoco se daban cuenta, atontados, un golpecito acá, un golpecito allá, un tranquilizante... En cierta manera, eran considerados, ¿no le parece?
- MARTÍN: ¡Siéntese! (*Breve silencio*). Nunca haga movimientos bruscos en un bote.
- ELISA: ¡Solo quería mostrarle! No me hable en ese tono. (*Ríe*). Me intimida.
- MARTÍN: Mejor que se intimide y no que zozobremos. ¿Por qué se me habrá ocurrido viajar en barco? Conozco los aviones...
- ELISA: Ah, ¿los conoce?
- MARTÍN: ¡Y se me ocurrió el barco! ¡Qué imbécil!
- ELISA: ¿Está arrepentido? ¿Por qué? El bote se desliza suavemente, las olas son pequeñas, y estamos solos como si nos hubiéramos dado cita para... (*Una risita*). ¿Qué ha pasado con los otros? Es así, se apretujan por ansiedad en un solo rincón y la tierra es tan ancha. Se ‘amasijan’, y la tierra es tan ancha.
- MARTÍN: ¿Por qué no se calla?
- ELISA: Me distrae hablar. ¿Le aburro?
- MARTÍN: Aburrir es poco. ¡Me mata de aburrimiento! ¡Tengo su voz metida en los oídos! ¡Cállese! Diez minutos, una hora, ¡cállese! ¡Ni en sueños deja de hablar! ¡Ya no la aguanto!
- ELISA: Sí, sobre todo en sueños. Es mi manera de exorcizar las pesadillas. Pero en la vida real no encontré, no encontré la manera de exorcizarlas.
- MARTÍN: (*Groseramente*). ¡Qué me importa! (*Se controla*). Gasta energías y se trata de durar.

- ELISA: ¿Durar...?
- MARTÍN: Un buen principio de supervivencia: hablar poco, moverse menos. Resistir.
- ELISA: Pero desperdiciar la oportunidad... Me parece tan romántico esto de naufragar. Ya no se estila. Demodé, ¿verdad? Pero romántico. Un hombre y una mujer que se conocieron accidentalmente en un barco... solos en un bote salvavidas en medio del océano... Lo que no me explico es cómo no vinieron a recogernos. Tanta tecnología... radar y todo eso... inútil, ¿no?
- MARTÍN: Ya vendrán. No debe asustarse.
- ELISA: No debe asustarse, le decía la rata aterrorizada al león. (*Ríe*). Una broma. No lo tome a mal. (*Pausa. Canturrea un momento*). ¿Se enojó?
- MARTÍN: No. Quedémonos quietos y en silencio.
- ELISA: ¿Quietos? ¿No exagera? Esto no es un salón de baile. Muevo la mano, el pie... Muy poquito. Pero si dejo de hablar me engulle el agua. ¿Tiene familia?
- MARTÍN: Poca.
- ELISA: Es parco usted. Antes quería conversar conmigo y ahora le saco las palabras a cuentagotas. Debiera haber preguntado: ¿y usted?
- MARTÍN: (*Secamente*). ¿Y usted?
- ELISA: ¡Qué tono estimulante! Tuve. Ya no. Curioso, mis amigos piensan que me estoy divirtiendo. Casi me obligaron. Usted sabe, la mitología de los viajes, el cruce del Ecuador, las fiestas de noche, el bingo... En cambio, estamos aquí, pronto padeceremos sed... Yo no quería viajar. Pensaba en una casualidad trágica.
- MARTÍN: El naufragio.
- ELISA: No. Que podía compartir la mesa en el comedor, sentarme en cubierta, en un bote, junto a uno de esos que tiraban... los peces al río. Como compañeros inocentes.
- MARTÍN: (*Brusco*). La fuerza es la que da la inocencia, señora. Ni el pecado original existe, ningún pecado, si uno tiene la fuerza.
- ELISA: Usted es inocente.
- MARTÍN: Por supuesto. (*Ríe*).
- ELISA: ¿Queda algo de galleta?
- MARTÍN: Sí.

- ELISA: Comería una con gusto.
- MARTÍN: Ya comió. Espere a la noche.
- ELISA: ¿Por qué?
- MARTÍN: Es necesario.
- ELISA: Ah. Racionar los alimentos. Como en la guerra. Y “usted” se encarga. *(Ríe)*.
- MARTÍN: ¿Qué hay de gracioso? ¿No tiene miedo? Yo, la rata, tengo miedo. No mucho.
- ELISA: El león, la leona, también. Las mujeres fingimos con bastante eficacia. Hasta último momento. Mi hija debió tener miedo.
- MARTÍN: ¿Su hija? ¿Por qué?
- ELISA: Cayó al agua.
- MARTÍN: ¿Se ahogó?
- ELISA: Se ahogó.
- MARTÍN: Lo siento.
- ELISA: Pasó hace mucho. Y el tiempo lo cura todo. *(Abstraída)*. Así dicen. A mí se me ocurre que fue ayer cuando cayó... al agua. Ni siquiera al océano. Al río. No a cualquiera, al más ancho del mundo.
- MARTÍN: ¿Cómo? *(Rápido)*. No me importa.
- ELISA: Desde un helicóptero. *(Ríe)*. ¡Ni suerte para un avión! El subdesarrollo es así. Ni mar ni océano: río. En una época plateado, ahora arena sucio. Un helicóptero seguramente pasado de moda, chatarra que nos vendieron como nueva. Pero aún volaba y servía para alzar vuelo en la noche. *(Tristemente irónica)*. La noche oscura del alma. Si lo pienso, esto me resulta una fiesta. Imagínese. Los prisioneros empujados al vacío, ya medio muertos, para terminar de morir. Sucia manera, ¿no?
- MARTÍN: *(Fríamente)*. Yo diría limpia. Más limpia que enterrar. Casi más práctica. Ejecución y sepultura a la vez.
- ELISA: De pronto usted parece saber mucho sobre eso.
- MARTÍN: Solamente ato cabos.
- ELISA: Yo también.
- MARTÍN: ¿Por qué encogió las piernas? No la voy a tocar.
- ELISA: Sin embargo, quiso salvarme.
- MARTÍN: Usted me gustaba. Cuido a cierta gente. ¿O qué supone que soy?

- ELISA: Humano. Caben tantas cosas... en humano.
- MARTÍN: La bondad. ¿Quiere un poco de agua?
- ELISA: No. ¿Piensa que va a llover?
- MARTÍN: Quizás. Hay nubes. Aquellas son cúmulus, pueden traer agua.
- ELISA: Nos vendría bien la lluvia. Los náufragos siempre se salvan así, antes del rescate. Cuando están a punto de morir de sed, llueve. Los otros botes han desaparecido como por encanto.
- MARTÍN: Distintas corrientes.
- ELISA: ¿Cree que se han salvado?
- MARTÍN: Quizás.
- ELISA: Han tenido más suerte. Todo es cuestión de suerte. Una pobre chica. Quería cambiar el mundo. Una intención muy inestable, ¿no cree? (*Ríe*). Si hubiera naufragado... Ningún lugar más seguro que este. El naufragio.
- MARTÍN: La tierra es más segura todavía. O el aire.
- ELISA: Se me ocurre que miente. El aire no es solo soporte de pájaros inofensivos, ¿verdad? Y la tierra. ¿Qué hacía en la tierra para sentirse seguro?
- MARTÍN: ¿Qué hacía? (*Ríe*). Vivía bien.
- ELISA: Sin hijos, sin lengua.
- MARTÍN: Sin hijos, pero con lengua. Una lengua sabia.
- ELISA: Que asiente.
- MARTÍN: Que asiente, o niega lo que hay que negar.
- ELISA: Ni ojos. Nunca vio a los peces saltar en el aire, hacia el mar, digo hacia el río.
- MARTÍN: (*Tajante*). Nunca vi. Quien saltó al mar, al río, fue porque se lo buscó. Si un pajarito se para bajo la pata de un elefante, será aplastado. Me refiero naturalmente a su hija. Hay otras escalas.
- ELISA: Y a usted le tocó esa, la ínfima, en ese ridículo y despreciado país del que partimos.
- MARTÍN: ¿Me tocó? (*Ríe*). ¡Absolutamente no! ¡Mire! ¡Allá! ¡Deme su pañuelo! ¡Pronto! ¡Eh, eh! ¡Aquí, aquí!
- ELISA: ¿Qué pasa?
- MARTÍN: ¡Un avión! Ese punto plateado a la izquierda... ¡Eh, eh!
- ELISA: No nos descubrirán, está muy lejos. Yo, que vi tanto, casi no lo

distingo.

MARTÍN: ¡Yo lo veo! ¡Eh, eh! ¿Qué hacen? ¡Idiotas! ¡Eh, eh! (*Bajo*). Aquí, aquí...

ELISA: Tome un sorbo de agua.

MARTÍN: ¡Maldito sea!

ELISA: Agua.

MARTÍN: Nos queda poca. Beberé a la noche.

ELISA: Terminar antes o después es lo mismo.

MARTÍN: (*Furioso*). ¿Terminar? ¡Vendrán a salvarnos! ¿O usted cree que vamos a morir aquí, con esta muerte estúpida?

ELISA: No la considero tan estúpida. Hay otras peores. No llegar a despertar del sueño o despertar un instante para darse cuenta... que la puerta está abierta, y corre el viento y alguien nos empuja al vacío... Peor, ¿no?

MARTÍN: Mi muerte es lo que importa. ¡Mi vida! Lo mejor y lo peor se refieren a esto.

ELISA: Poca cosa es la vida si no hay lazos con los otros. La pobrecita lo sabía. Pobre muchacha... Cambiar el mundo... A veces es tan tonto pretender cambiar el mundo... (*Ríe*). Perder la vida casi por una necesidad.

MARTÍN: (*Tajante*). Sí, fue muy necio pretenderlo. Ya le dije, si un pajarito se para bajo la pata de un elefante...

ELISA: Será aplastado. ¿Conoce la historia...?

MARTÍN: (*La interrumpe*). No conozco ninguna historia. Ni me interesa, señora.

ELISA: Cuando usted dice señora es porque se enoja. ¿Por qué se enojó esta vez?

MARTÍN: ¿De qué quiere hablarme en realidad? ¿De su hija? Perdóneme si soy rudo, las pequeñas historias se acaban muy rápido. Incluso las grandes. Se ahogó, lo lamento. Pero no quiero detalles. Podemos hablar de otro tema. O callarnos.

ELISA: ¿Callarnos? No.

MARTÍN: Ahorre saliva.

ELISA: ¿Qué grosero puede ser usted, en ocasiones! ¿Quiere hacerme callar? ¿Cómo?

MARTÍN: No escuchándola.

- ELISA: ¿Dándome la espalda? Usted puede ser grosero... e infantil.
- MARTÍN: También puedo tirarla por la borda. Eso no sería tan infantil, ¿verdad?
- ELISA: Sí, puede hacerlo. Pero no tiene ganas. “Ahora” no tiene ganas.
- MARTÍN: Acertó. Ahora solo tengo ganas de que se calle. (*Alusivo*). Y si me apura...
- ELISA: (*Furiosa*). ¡No me toque!
- MARTÍN: ¿Por qué? Déjeme besarla. Todavía no estamos tan débiles como para no... aprovechar... Usted lo dijo: es tan romántico... los dos solos en el bote...
- ELISA: ¡Sáqueme las manos de encima!
- MARTÍN: (*Un silencio*). ¿Quién cree que es? ¿Se vio en el espejo? La dejo, pero porque quiero, ¿sabe? Métselo en la cabeza: porque quiero.
- ELISA: ¿Sí?
- MARTÍN: Sí.
- ELISA: Mi hija...
- MARTÍN: ¡Cállese! ¡Estoy harto de su hija! Compare, señora. Una pequeña desgracia, o fatalidad, no hace temblar al mundo. Ni siquiera agita la hierba.
- ELISA: ¡Oh, sí! La hierba tiembla, se acongoja. (*Pausa*). Es lógico que no le interese hablar... Escuchar. Con las hecatombes que provocan los ricos, lo nuestro parece tan mínimo, tan olvidable...
- MARTÍN: Me alegro de que lo entienda.
- ELISA: (*Ríe*). ¡No! ¡No lo entiendo! No es por eso de: cada uno sabe dónde le aprieta el zapato, o a cada uno le importa su ombligo. Siempre haciendo números con la muerte. Pero en la muerte no hay número, ni tiempo, ni siquiera lugar. Todas están unidas, del sur al oriente, del oriente al norte, como si los puntos cardinales hubieran enloquecido en esta tierra triste... Una cadena infinita donde cada muerto está abrazado a otro, uno de piel clara con otro de piel oscura, un niño con una mujer desconocida, todos culpables de ser débiles, de no tener voz, culpables de haber muerto... Usted y yo somos sobrevivientes.
- MARTÍN: No creo. Si estuve en una guerra, fue en la de los que vencieron. Los que vencen nunca son sobrevivientes. Nunca estuvieron a punto de morir. Ahora, si se refiere al barco, se lo concedo, quizás lo seamos. Puede que haya otros. Sobrevivientes.

- ELISA: ¿Sabe qué hacía mi hija?
- MARTÍN: (*Sonríe irónico*). Depende de la edad.
- ELISA: Quince años.
- MARTÍN: (*Ídem*). Puedo suponerlo.
- ELISA: ¿Que era coqueta? Sí. ¿Que le gustaba bailar? Sí. Pero quería cambiar el mundo.
- MARTÍN: ¿Cambiarlo? (*Ríe*). Torcerle el rumbo. Una necedad.
- ELISA: Sí, sí. Una necedad, se lo dije. No me interrumpa. Si usted me interrumpe a cada momento no terminaré de contarle.
- MARTÍN: ¿Quién le pide que me lo cuente?
- ELISA: ¡Es que yo quiero! Fue tan... ¡desmesurada! La necedad. (*Ansiosa y aceleradamente*). ¡No me interrumpa! Se juntó en la calle con otros chicos —una calle con plátanos!— para... ¡una necedad! ¿qué era? ¡ya no recuerdo!, la rebaja del boleto del ómnibus... O... o algo así, ¿era esto? Que no raparan a los muchachos o les dejaran usar barba... ¡Imagínese! (*Ríe*). Gritaron en la calle, ¡bajo los plátanos! (*Martín en silencio. Furiosa*). No me interrumpa, ¡no me interrumpa!, alborotaron, sabe cómo son los chicos, irrespetuosos, se creen invulnerables... Y después... la hecatombe. ¡Eso también fue una hecatombe! ¡De dos, de cinco, de diez! Una muerte puede ser una hecatombe, ¡una sola!
- MARTÍN: (*Fríamente*). No grite.
- ELISA: ¡Muertos por semejante necedad! Y antes de la muerte... (*Se interrumpe. Cambia de tono. Voluble*). No lo digo. No lo diré nunca. No puedo. Es de muy mal gusto decirlo. Y más a usted.
- MARTÍN: No hace falta decirlo.
- ELISA: “Usted” lo sabe. Yo no quería viajar, podría ocurrir que me sentara junto a un compañero inocente.
- MARTÍN: ¿Que empujó a su hija al río? No fui yo. Tomaremos un sorbo de agua.
- ELISA: No es de noche todavía.
- MARTÍN: Atardece. Sé lo que hay que hacer.
- ELISA: Sobre el agua y la sed. ¿Nada le dijo que yo lo odiaba? Tiene aspecto un poco... militar.
- MARTÍN: (*Divertido*). ¿Solo por eso me odiaba?

- ELISA: No es poco. Se para de cierta manera, habla de cierta manera... Huele.
- MARTÍN: A colonia, a loción de afeitar. Antes. Ahora supongo a mugre, a sal.
- ELISA: (*Aspira profundamente*). Sin embargo... ahí está el olor.
- MARTÍN: Usted huele como yo, no demasiado bien. Es raro, es una mujer inteligente, pero puede ser muy estúpida. Señora.
- ELISA: Lo odiaba. Después... me desconcerté. Me traje el salvavidas, me guió al bote...
- MARTÍN: A veces cometo esos errores. La encontraba muy hermosa. Y tengo cierta debilidad por la belleza. Debo confesar que en estos días usted ha perdido mucho de su atractivo. ¡Venga! ¡No se aparte! Va a caerse por la borda. (*Ríe*). Y no la rescataré.
- ELISA: ¿Cómo estoy sentada a su lado? ¿Es que no hubo castigo?
- MARTÍN: Sí, lo hubo. ¿No me dijo que su hija se ahogó? (*Ríe*). Perdóneme. Usted me ofrece la ocasión servida, ¿por qué me busca la lengua? No quería hablar así. Beba un sorbo.
- ELISA: Usted me da el agua porque comparto su naufragio. Solo por eso. Y no sirve.
- MARTÍN: (*Brutalmente*). ¿Quién le dijo? Ni siquiera el naufragio es el mismo para todos. Entre los dos, me quedo conmigo. Disfrute el sorbo, será el último. Para usted. ¡Míre!
- ELISA: ¿Qué?
- MARTÍN: ¡Allá, allá lejos...! ¡Una lancha! Viene hacia nosotros... ¡Oh, Dios!
- ELISA: Puede arrodillarse. Usted cree en Dios. Naturalmente, cree.
- MARTÍN: ¿Qué clase de mujer es? ¿No se alegra? ¡Vienen a salvarnos! ¡Vienen a salvarnos!
- ELISA: ¡Suélteme! ¡No me abrace! ¡Suélteme!
- MARTÍN: ¡La abrazo porque estoy contento! ¡Vienen a salvarnos!
- ELISA: No quiero que me toque. Caí con mi hija al río. Miraba salir los peces fuera del agua y caer, y trataba de imaginar... Usted nunca imaginó nada.
- MARTÍN: No necesito imaginar. Yo hice la historia, la grande y la pequeña. Todas las historias que usted cuenta, yo las hice. Y los que hacemos la historia somos los únicos libres y podemos ensalzarnos. No necesitamos ninguna absolución. ¡Alégrese! ¡Volveremos a tierra!

- ELISA: Nadie me salvará del naufragio.
- MARTÍN: ¿Prefiere ahogarse? Ahóguese entonces.
- ELISA: Caigo y no me ahogo. Tengo una memoria profunda como el agua, me trae, me lleva, me hunde... me salva.
- MARTÍN: ¡Qué mujer tonta! Cargante. ¡Eh, los de la lancha! ¡Pronto, pronto! Yo sabía que vendrían. Rastrean por zonas, ¿sabe?
- ELISA: Sí, lo sé. Rastreaban por zonas, casa por casa. Y uno era encontrado. Indefectiblemente.
- MARTÍN: Estamos bien, exhaustos... Solo exhaustos. Nunca viajaré más por mar. Por aire y por tierra, nunca más por mar. (*Ríe débil, tontamente*). Pase primero, señora. Señora, y no estoy enojado sino feliz. Pase primero, señora.
- ELISA: No le daré la espalda.
- MARTÍN: Siéntese. ¿Tiene frío? He vuelto a ser gentil. Limpio, afeitado, sin hambre. He vuelto a ser gentil. ¿La veré en tierra?
- ELISA: (*Secreta*). Sí, me verá.
- MARTÍN: Una mujer hermosa, un poco verborrágica, ahora en silencio. Me alegro de que no contemple más el mar, como hacía antes en el barco. Me mira a mí, ahora.
- ELISA: Sí, lo miro.
- MARTÍN: Podemos descansar juntos unos días donde usted quiera. Tengo una casa en el campo, hay caballos, ¿sabe montar?, está el río cerca. ¿Qué le parece? ¿Acepta?
- ELISA: ¿Es que la historia es esta reconciliación absurda y miserable?
- MARTÍN: No vuele tanto. Lo que dijimos en el bote fue por nervios, quizás extenuación. Usted me agrada. Acepte. Serán buenas vacaciones, descansará.
- ELISA: No. No quiero descansar.
- MARTÍN: Pero volveremos a vernos, ¿verdad?
- ELISA: Sí. Me verá. No dejaré de verme.
- MARTÍN: ¿Por qué usa ese tono? No sea rencorosa. (*Sonríe*). Soy inocente.
- ELISA: Usted lo dijo, inocente como son los que tienen la fuerza. Algo haré para que no deje de verme. En tierra, en el naufragio. Algo haré para que no deje de verme. ¿Verborrágica, dijo? Hablaré tanto que lo inundaré con mi memoria, y no podrá respirar, y se ahogará en tierra, ¡en el naufragio!

MARTÍN: (*Friamente*). Somos ciegos y sordos, señora. El mundo no cambiará por unos pocos. O por una multitud sin fuerza. Resígnese.

ELISA: No sé qué es eso. No contar con mi resignación es su fracaso. No conseguir borrar mi memoria, su naufragio. En esta tierra que transito usted no puede vivir. En estas aguas, usted no sabe nadar. ¿Oye? (*Atiende*). Corren. (*Una pausa*). Hemos chocado con algo.

FIN

Gustavo Geirola
Whittier College

Nació en Tucumán, Argentina, el 21 de enero de 1970. Desarrolló en su provincia sus estudios teatrales y de danza contemporánea, ambos a nivel universitario, en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Asimismo, tomó numerosos talleres en teatro, coreografía y danza (incluyendo acrobacia aérea y técnica del clown) con reconocidos maestros argentinos y extranjeros, tales como Oscar Quiroga, José Bove, Gustavo Geirola, Ana Strasberg, Gus Solomons, Susana Tambuti, Shirley Center, Pedro Asquini, Sandra Antognazzi, Paco Zarzoso, Jorge Dubatti, Marina Pianca, Elba Castría, Liliana Belfiore, Giselle Routaboul, entre otros. Esto le ha permitido desplegar su talento como actor, bailarín, coreógrafo, dramaturgo, director, puestista e incluso como actor callejero.

En todas esas disciplinas, Gigena se hizo acreedor a importantes premios en muchos festivales provinciales y nacionales, siempre de la mano de su grupo La Vorágine, fundado por él y la teatrista Noé Andrade, a principios de los noventa.

Desde 1992 en que gana en Tucumán el Premio Artea 92' (Otorgado por la Asociación Argentina de Actores) en el rubro "Revelación masculina" con la obra *De carne y trapo*, de la que fuera actor y director, Gigena ha ido coleccionado premios casi ininterrumpidamente en festivales y muestras teatrales. Su puesta de *El inglés*, de Juan Carlos Gené, fue premiada como Mejor espectáculo y Mejor Puesta en escena en un certamen provincial; su obra *Pasión y furia de un Cristo Tucumano* (escrita en co-autoría con Noé Andrade) ganó la Fiesta Provincial de Teatro y participó de la Fiesta nacional del INT, en el 99, además de ser nominada como Mejor puesta en escena en los premios Artea 99 a la mejor puesta en escena y recibir el premio Iris Marga del mismo año por investigación teatral y por mejor grupo independiente. Sus obras *Las propiedades celestiales de Menéndez de Hoz*, *Papel papel* y *Detrás del vidrio* fueron galardonadas en certámenes regionales de dramaturgia en el 2000, 2001 y 2002. Con *Detrás del vidrio* gana la Fiesta Provincial y la Regional en el 2003 participando por segunda vez en la Fiesta nacional del INT en el 2004. En el 2006 con *Cañas de azero (zeta de azúcar)*, puesta con textos de Gigena y poemas del fallecido autor monterizo Manuel Aldonate, logra la nominación como Mejor espectáculo unipersonal en los Premios Estrella de mar. En el mismo año, con su obra *Sodiad & Selegna* logra siete

nominaciones al premio Artea 2006 ganando como Mejor espectáculo del año y Mejor puesta en escena, en el 2007 la misma obra logra además la nominación al codiciado premio Estrella del Mar por Mejor Espectáculo Off. En ese mismo año, su obra *Papel papel* tiene también siete nominaciones al premio Artea, siendo galardonado como Mejor Espectáculo y Mejor Selección Musical. También recibió un premio especial por la obra *Perro familiar cuando la fantasía es la realidad*, llevada a cabo con niños y adolescentes de barrios marginales. Con *Busca a dios*, recibió el premio a Mejor coreografía en un certamen nacional y ganó medalla de bronce por la coreografía *Desamarrando*, además de una beca nacional al resultar el Bailarín contemporáneo con mayor puntaje en el Certamen latinoamericano de danza Danzamérica 97, en Córdoba. Anteriormente, integrando el grupo Ochava ganó con el espectáculo *Este es nuestro canto*, en el rubro Espectáculo de danza contemporánea con orientación folclórica, la Bienal de Córdoba 1993, participando luego del festival internacional de Manizales, Colombia, en 1994.

Con el grupo La Vorágine lleva adelante, desde su fundación, una labor ininterrumpida que incluye múltiples presentaciones en salas de su provincia, en el NOA (Noroeste argentino) y otras regiones. Desde el 2002 dirige la sala La Gloriosa, espacio no convencional (galpón) que aloja al grupo en la ciudad de San Miguel de Tucumán; en ese espacio convergen el teatro, la danza, el video, el juego con estructuras y dispositivos escénicos novedosos, y sobre todo se trabaja sobre una estética que apela a múltiples lenguajes escénicos y a una temática social transgresiva, rebelde, crítica, irreverente en la que lo experimental asume todas las zonas de riesgo artístico. Este espacio es sede e iniciador de la práctica de artes acrobáticas aéreas en la provincia.

Desde hace unos pocos años La Vorágine ha presentado obras de su repertorio, la mayor parte escritas y dirigidas por Pablo Gigena, en forma casi constante en lo que el grupo denomina Gira Mundo Vorágine, que consiste en la presentación anual de sus espectáculos en los escenarios de la capital del verano en Argentina, la ciudad de Mar del Plata. Así, en el Galpón de las Artes de dicha ciudad se presentó, en el 2005, la obra *De carne y trapo*. En el 2006, *De carne y trapo* y *Cañas de azero*. En el 2007, *Sodiac & Selegna*, *Calígula super star*, *De carne y trapo* y *Cañas de azero*. Durante la temporada 2008, presentó *Sodiac & Selegna*, *Calígula super star* y *Papel papel*.

Gigena, además de organizar periódicamente encuentros y muestras teatrales, desarrolla una labor docente dictando talleres y cursos no solo en la sede de su grupo La Vorágine, sino también en zonas marginales y en instituciones educativas de su provincia y otras ciudades argentinas; donde ha ofrecido talleres para niños,

adolescentes, jóvenes y adultos enfocándose en la acrobacia, la murga y la creación colectiva, siempre con contenidos de ácida crítica social pero desde una perspectiva teatral de actuación y puesta en escena alternativa, alejada de los cánones teatrales tradicionales. Más recientemente, Gigena ha comenzado a trabajar como periodista de espectáculos en un periódico de su provincia natal, El Periódico de Tucumán.

Dos de sus obras han sido publicadas, *Papel papel*, en el libro *Obras ganadoras del concurso regional de dramaturgia Canal Feijoo*, editada por la Secretaría de cultura de su provincia y *Dramat*, y *Sodiác & Selegna*, en la antología *Autores del noroeste*, publicada por Argentores y compilada por Carlos Alsina.

La dramaturgia de Gigena pone un énfasis en la crisis social que atraviesa su provincia y la Argentina; muestra, a partir de diversos estilos y estrategias de puesta en escena, el negativo de los discursos oficiales. Temas escamoteados por los discursos hegemónicos parecen estallar en su dramaturgia hasta límites de crueldad insospechados. Dos espectáculos de La Vorágine son aquí emblemáticos: *Cacerolashow* (2002), una fiesta performántica escrita por Gigena y dirigida por él y Noé Andrade y *Papel papel* (2007), obra escrita y dirigida por Gigena, donde se aprecia el devastado mundo de los cartoneros y la lucha atroz por la supervivencia como desintegradora de los lazos sociales más elementales. En ambas obras se dejan leer las restricciones económicas conocidas como “el corralito” (con todas sus consecuencias socio-culturales, siendo la irrupción de los “caceralozos” que inundaron las calles en las principales ciudades de la nación la más visible) y las consecuencias de la crisis que siguió a la caída del gobierno de De la Rúa en diciembre de 2001. *Delirium argentinum obsesibilis o Maten al drogadicto* fue estrenada en el 2006; casi como una comedia negra, la obra –no sin ciertas reminiscencias de la famosa *Telarañas* (1976), de Eduardo Pavlovsky y de *Los Albornoz (Delicias de una familia argentina)* (2004) del grupo Los Macocos–escenifica lo siniestro alojado en el seno de lo familiar (la droga, el abuso sexual, la violencia doméstica, la criminalidad cultural solapada realizada por los medios de comunicación, la corrupción de la política y de las instituciones, los entramados cómplices del fascismo y los fanatismos religiosos como residuos activos de la última dictadora militar), mostrando la alternativa letal de sus personajes, víctimas y victimarios, en una sociedad carente ya de valores y salvación.

La visión dramaturgic de Gigena no tiene ya los visos setentistas de organizar los materiales narrativos desde la perspectiva de un discurso ideológico contestatario, más o menos partidista y dogmático, orientado a adoctrinar al público sobre un “deber ser” de lo social; se explora, en cambio, en estas obras el negativo de lo visible de la escena cotidiana de lo social por medio de metáforas

cruels, audaces y provocativas. Como director, Gigena –trabajando muchas veces con Noé Andrade– apela a la deformación de los contornos de lo habitual en la representación de personas y cosas. La mezcla de registros lingüísticos, las frases petrificadas promovidas por la tradición (“papel papel, el que lo encuentra para él”) o la televisión, la apelación a la danza y las técnicas circenses, el uso del video, el reciclado de materiales descartables en la construcción de vestuario y escenografía, la utilización dinámica de la música y de la iluminación, la potencia de las máscaras, el desfile –irónico y crítico– de estereotipos sociales bien reconocidos por el espectador y, finalmente, el humor negro, corrosivo, acercan las obras de Pablo Gigena a la dimensión tragicómica de la realidad argentina contemporánea y, por esa vía, a una reflexión sobre los “restos, los desechos” (humanos y materiales), como resultado de un mundo atravesado por una economía inhumana que avanza en progresión geométrica sobre la precaria temporalidad en que se podrían fraguar los discursos de resistencia y combate para enfrentarla. Esta dramaturgia, a veces sádica, otras irónica, no sin sensualidad, apunta a denunciar la perversión de las buenas intenciones gubernamentales y de los discursos oficiales e, incluso, se interroga –como en *De carne y trapo*– sobre el sentido mismo del teatro y la pasión teatral en estos convulsionados tiempos de guerra, horror y devastación social.

Obras

Estrenadas:

1995: *Estado de coma*. (Co-autoría con Noé Andrade), estrenada en el salón del Teatro Alberdi, en 1995.

1998: *Perro familiar - Cuando la fantasía es la realidad*, estrenada en calles del barrio América, en el 2000. Fue realizada por niños y adolescentes de un barrio marginal de Tucumán y recibió el Premio Estímulo Iris Marga.

1999: *Pasión y furia de un Cristo Tucumano*. (Co-autoría con Noé Andrade), estrenada en la sala La Sodería. Obra ganadora de la Fiesta Provincial de Teatro 1999. Representó a Tucumán en la Fiesta Nacional de Teatro realizada en Córdoba ese mismo año. Además recibió premios y nominaciones en los premios Artea e Iris Marga.

1999: *Cuando los satélites no alcanzan*. Estrenada en calles del barrio América. Fue realizada por niños y adolescentes de un barrio marginal de Tucumán.

2000: *Cuando la parca vino al ensayo*, estrenada en la sala de cámara del Teatro Alberdi.

2000: *La granja ja ja ja* (co-autoría con Noé Andrade), estrenada en el Centro Cultural Virla. Recibió elogios de los críticos de la prensa escrita de nuestra provincia y fue seleccionada y participó en la Fiesta Nacional de teatro para chicos en Catamarca en 2003.

2000: *La opera-ción*. Estrenada en calles del barrio América, en el 2001. Fue realizada por niños y adolescentes de un barrio marginal de Tucumán.

2001: *Cuando por fin levantemos la pared de nuestra casa* fue estrenada en el 2001, en La

Sodería. Recibió elogios de los críticos de la prensa escrita de Tucumán.

2002: *Guiyerma - Tragicomedia por merma de esperma*, se estrenó en un pub céntrico en el 2002 y fue la obra que inauguró la sala teatral La Gloriosa ese mismo año. Recibió elogios de los críticos de la prensa escrita de Tucumán.

2001: *Detrás del vidrio*. Ganó el 2do. Premio en el Certamen Dramaturgos del NOA realizado por la Municipalidad de Tucumán en el 2001. Fue estrenada en La Gloriosa en el 2002. En el 2003, ganó la Fiesta Provincial de Teatro en nuestra provincia y representó a la misma en la Fiesta Regional de Teatro NOA 2003, en Santiago del Estero donde resultó ganadora y luego representó a la región en la Fiesta Nacional de Teatro realizada en Rafaela, Santa Fe, en el 2004. También fue seleccionada y se presentó a la región en el IV Encuentro Nacional de Dramaturgos “Hacia una dramaturgia regional”, realizado en el Teatro Nacional Cervantes, de Buenos Aires, en 2003.

2002: *Papel papel*. Ganador del 1er. Premio en el Concurso Regional de Dramaturgia “Canal Feijoo” en el 2002. Fue publicada por la Secretaria de Cultura de Tucumán y Dramat en el 2006 y fue puesta en escena por el Teatro Estable de dicha provincia en el 2007, siendo galardonada como Mejor espectáculo en los Premios Artea 2007.

2002: *Cacerolashow*, estrenada en La Gloriosa.

2003: *Vorágine destino vorágine* fue estrenada en La Gloriosa, con elogios de los críticos de la prensa escrita de Tucumán y del jurado de la Fiesta Provincial de Teatro.

2004: *De carne y trapo* fue reestrenada en La Gloriosa. Ganadora de los premios Artea 94 por revelación masculina y femenina y nominada como Mejor Obra. Seleccionada como obra suplente en la Fiesta Provincial de Teatro 2004. En el 2005, la obra fue estrenada por el grupo La Carbonera, en Catamarca, ganando la Fiesta provincial, de esa provincia y participando de la Fiesta Regional del INT.

2004: *Estación Trancas*, estrenada en Centro Cultural Municipal de la ciudad de Trancas, en el marco del Proyecto de Promotores de Teatro.

2005: *Al gran pueblo Argentino Salud*, estrenada en la Sala Orestes Caviglia de Tucumán. *Cañas de azero*. (Co-autoría con Manuel Aldonate), fue estrenada en La Gloriosa. Nominada al premio Estrella de Mar 2006 como Mejor espectáculo unipersonal.

Delirium argentinense obsesibilis o Maten al drogadicto, fue estrenada en La Gloriosa.

2006: *Sodiad & Selegna*, estrenada en La Gloriosa. Ganadora del Premio Artea 2006 como Mejor espectáculo y Mejor puesta en escena. Nominada a los premios Estrella de Mar 2007 como Mejor espectáculo off. Fue publicada por Argentores en la antología *Dramaturgos del noroeste argentino*, en el 2007.

Calígula Súper Star, fue estrenada en La Gloriosa.

No estrenadas:

2000: *Las propiedades celestiales del Sr. Menéndez de Hoz*.

2003: *Reality war show*.

2004: *El cuarto oculto*. Largometraje cinematográfico. Co-guionista junto a Pablo

Khunert y Pablo Fidalgo.

2006: *Detrás del vidrio*. Adaptación a guión cinematográfico de la obra teatral.

2007: *M & M (Manual de masturbaciones)*.

2008: *Periplo-Cartas al infinito*.

> delirium argentinense obsesibilis o maten al drogadicto

PABLO GIGENA

Personajes

PADRE, Gerente lascivo

MADRE, Fina y mojígata

JOAQUÍN, Rockero Autista

FEDE, Antejudo hablador compulsivo

AUGUSTO, Romántico y violento golpeador

FÁTIMA, Obesa apática

Escena 1

EN LA ESCENA HAY UN TELEVISOR QUE MIRA HACIA EL FONDO Y QUE SIEMPRE ESTÁ ENCENDIDO. FRENTE A ESTE HAY UN SOFÁ. AL COSTADO HAY UNA MESA BAJA CON TRES BANQUITOS. ALREDEDOR DE ESTOS HAY PEDESTALES SOBRE LOS QUE SE VEN DOS SANTOS, UNA VIRGEN, SAN LA MUERTE Y UN CRISTO GRANDE. COLGADA DEL TECHO HAY UNA BOLSA DE BOXEO CON LOS COLORES DE LA BANDERA ARGENTINA.

JOAQUÍN ESTÁ TOTALMENTE DROGADO. TIENE PUESTOS UNOS WALKMAN Y BAILA POR LA HABITACIÓN. FEDE Y EL PADRE ESTÁN SENTADOS EN EL SOFÁ MIRANDO TELE. SE ESCUCHAN GEMIDOS DE UNA PELÍCULA PORNO LLEGANDO A SU CLÍMAX. EL PADRE ACARICIA SUS GENITALES. JOAQUÍN AGARRA UN SANTO Y BAILA ERÓTICAMENTE CON ÉL, AL RITMO DE LOS JADEOS DE LA PELÍCULA. AUGUSTO GOLPEA LA BOLSA CON UN CINTO ENROLLADO EN SU MANO MIENTRAS VIGILA UN PLATO CON FACTURAS QUE FÁTIMA, SU MUJER GORDA, MIRA ÁVIDAMENTE. JOAQUÍN CAE DESARMANDO AL SANTO EN PEDAZOS Y QUEDA ALLÍ ACOSTADO ESCUCHANDO MÚSICA Y MOVIÉNDOSE COMO SI BAILARA EN UNA DISCO. ENTRA LA MADRE.

PADRE: ¡Vieja, llegás en el momento justo!

La Madre se arrodilla ante la virgen y reza. El Padre se le acerca. Lleva una revista porno arrollada en su bolsillo trasero. Le acaricia los senos maquinalmente, distraído, mientras observa la película. La Madre no se inmuta y sigue rezando. Todos hacen un gesto de asco. Fedé

cambia de canal. El Padre se despereza.

PADRE: Vení, viejita, a la pieza un ratito, que en cinco minutos salgo al trabajo.

FEDE: En el canal Europa Europa pasaron ayer un cortometraje holandés sobre adictos reincidentes.

MADRE: *(Mirando al santo tirado en el piso)*. ¡Oh no, Cristo santo! Fede, ¿por qué lo dejaste, hijo?

FEDE: ¡Qué sé yo de dónde saca las drogas! Aquí ni siquiera hay de esos traficantes barriales de las películas de Spike Lee.

MADRE: ¡Ay Dios y la Santísima Virgen! ¿Por qué lo dejaste? ¿Por qué lo dejaste agarrar a San Ceferino? *(Mirando los restos)*. ¡Mirá cómo lo dejó! ¡No puedo irme a rezar ni un minuto sin que....!

PADRE: ¡Tenés toda la tarde para atender a tu hijo! ¿No ves que ya me tengo que ir? ¡Un ratito nada más!

FEDE: Ahora no conviene retarlo ni reclamarle nada. En *Hola Doctor* de Utilísima explicaban que a los adictos es mejor llamarlos a la reflexión una vez que superen el estado de euforia.

MADRE: *(Arrodillándose y besando con devoción los restos del santo)*. ¡Qué saben esos ateos!

FEDE: En *Entertainment* mostraron cómo actores drogadictos de Hollywood se recuperaban en clínicas de lujo con spa, gimnasios, piletas, masajistas y...

MADRE: ¡De esas clínicas salen peor que cuando entran! A la iglesia es a donde deberían ir. Allí encontrarían su salvación y su sanación. Los vicios son obra del demonio. Solo Dios nos libera de ellos.

Fede sintoniza un canal de boxeo. Augusto deja de golpear la bolsa para mirar. El Padre toca a la Madre.

FEDE: En *Infinito* vi sesiones simuladas de exorcismo de personas poseídas por espíritus de lujuria...

AUGUSTO: Esto pasa por no fajarlo de chico. Aunque nunca es tarde para dar un escarmiento.

Fátima aprovecha el descuido de Augusto para agarrar una factura. Augusto desenrolla el cinto.

AUGUSTO: *(Golpeando a Fátima con el cinto)*. ¡Gorda de mierda, te voy a enseñar a hacer dieta!

- FÁTIMA: *(Mientras llora y se mete desesperada la factura en la boca).*
¡Perdoname, Augusto! ¡Yo no tengo la culpa de tener hambre!
- PADRE: *(Agarrando el control y sintonizando la película porno).* ¿No vieron dónde dejé la revista?
- Augusto saca la revista porno del bolsillo trasero del Padre sin que este se de cuenta y la hojea.*
- PADRE: *(Por las actrices de la película).* ¡Estas sí que son hembras! ¡Vení, vieja, aprendé! Hoy vuelvo tarde. Me quedo a hacer horas extras. *(Se ríe moviendo la pelvis).* Fede, ¿tenés algunas gomitas?
- Augusto golpea con la revista la cabeza de Fátima y luego se la entrega al Padre.*
- FEDE: ¿Qué gomitas?
- PADRE: *(Tocando con la revista el trasero de la Madre).* ¡Forros, boludo!
- La Madre reacciona persignándose y apartándole la mano.*
- FEDE: *(Cambiando de canal).* No. En Medical Group TV dijeron que el uso del Viagra aumentó en un cuarenta por ciento el porcentaje de relaciones en hombres de más de cincuenta años.
- PADRE: *(Por las mujeres de la revista).* Con estas bellezas, yo no necesito. *(A la Madre).* No te me hagas la santita porque sino, a la noche te agarro dormida y te hago visionar con la virgen y todos los santos.
- El Padre se va hojeando la revista. Joaquín continúa bailando en el piso sin percibir su entorno.*
- FEDE: El otro día en una película de HBO mostraban cómo las familias sin instrucción que no contienen afectivamente a sus hijos tienen más posibilidades de caer en el vicio...
- La Madre arrastra a Joaquín de rodillas como de peregrinación, que sigue moviéndose rítmicamente y lo sienta en el sillón al lado de Fede.*
- MADRE: ¿Qué querés decir? ¿Que la culpa es nuestra? Nosotros somos una familia católica. Yo cumplo y con creces con mis deberes familiares. En cambio él... Dios nos está poniendo a prueba.
- La Madre mira resignada el santo roto. Finalmente coloca los restos en su lugar sobre el pedestal y reza con fervor. Joaquín se va deslizando por el hombro y luego al regazo de Fede bailando.*
- FEDE: En Moria Vive actuó una Madre anticuada y religiosa que hundía

a su familia en... Bueno después te cuento porque ya empieza *Matrix*. (*Empujando a Joaquín*). ¿Mamá podés llevar a Joaquín a la pieza?

Fátima vuelve a agarrar una factura. Augusto vuelve a pegarle con el cinto.

AUGUSTO: ¿Te querés burlar de mí? ¿Me crees poco hombre? ¡Te voy a enseñar a respetarme!

FÁTIMA: (*Llorando con la boca llena*). ¡Una facturita más! ¡Solo he comido doce en todo la mañana!

FEDE: ¿Augusto, por qué no vas a fajarla al patio?

Augusto le coloca el cinto a modo de bozal y arrastra a Fátima como a un perro.

FEDE: ¡Por favor, mamá! ¿No podés rezar más bajito? ¿No sabés que a Dios le gusta el silencio?

Escena 2

Joaquín está drogado y mira el vacío riendo o llorando alternadamente, como respondiendo a un interlocutor invisible. Fátima, con un ojo morado, intenta darle de comer. El alimento cae de la boca de Joaquín. Cuando los demás se descuidan, Fátima come los restos de comida que han caído. La Madre limpia el Cristo con una franela. Fede está sentado frente a la TV como siempre. Augusto golpea la bolsa mientras vigila a Fátima. El Padre se acaricia los genitales mientras hojea su revista porno.

FÁTIMA: Señora, a Joaquín lo veo muy flaco. ¿Hace cuánto que no come?

MADRE: ¡Qué sé yo! No puedo andar faltando a la iglesia para controlarlo todo el día. Yo cocino a la noche antes del rosario radial. Pero si ninguno de ustedes es capaz de agradecer a la Virgen el alimento del día, no me culpen por su mala nutrición.

El Padre se acerca para tocar a la Madre. Esta lo esquiva y lanza la revista del Padre al suelo.

MADRE: ¿Todavía seguís con esa revista del demonio después de los problemas que ha causado?

El Padre se agacha a recogerla y ve a Fátima que está sentada despatarrada abriendo las piernas. Se pone en cuatro patas mirándola. Luego se acerca y la abraza apoyándole su miembro. Le acaricia el ojo.

PADRE: *(A Fátima)*. ¿Qué tenés en el ojo, querida?

FEDE: El otro día en Investigaciones de Discovery mostraban casos reales de mujeres golpeadas que no denunciaban a sus maridos.

FÁTIMA: *(Mirando a Augusto)*. Es una... nueva marca de... sombra facial que me regaló... Augusto.

MADRE: *(Al Padre)*. Dios nos asista. Vos sin trabajo y Augusto haciendo regalos...

AUGUSTO: No jodas, mamá, que todavía tengo más para regalar. ¡Y vos, Gorda puta! ¿Qué haces tocándole los testículos a mi viejo? *(Pegándole patadas. Fátima se apresura a terminar la comida de Joaquín)*. ¡Te voy a enseñar a respetarme!

MADRE: *(A Augusto)*. ¡Por favor, hijo! ¡Delante del Cristo no! *(Augusto se desahoga golpeando la bolsa)*.

FEDE: De los 50 casos estudiados por los detectives de Michigan, un 30% de las mujeres golpeadas resultaban asesinadas con brutalidad, mayormente golpes en la cabeza o numerosos cuchillazos.

PADRE: *(Arrodillándose y mirando entre las piernas de Fátima)*. ¡Mirá, Augusto, como la golpeaste en los muslos! *(El Padre mira y manosea los muslos de Fátima)*. ¿Quiere un analgésico, Fátima?

FÁTIMA: ¿No quedó un poco de torta de papa?

AUGUSTO: ¡No, gorda hedionda! Si te comiste todo. Hasta el alpiste del canario.

FEDE: De los golpeadores que usan armas de fuego, el diez por ciento, después de matar a su pareja, asesina también al supuesto amante y se suicida.

Joaquín cae sobre la mesa y comienza a convulsionar. Todos se asustan por el golpe.

MADRE: *(Por Joaquín)*. ¡Rápido! ¡Aprovechemos que está inconsciente para inyectarle el agua bendita!

La Madre ayudada por Fátima rocía el cuerpo de Joaquín con una pistola de agua con forma de cruz.

FEDE: La asistente social del Canal de las Estrellas dijo que el adicto necesita contención y apoyo.

- FÁTIMA: ¿Por qué no hacemos un poco de terapia familiar mientras tomamos mate con bollos?
- AUGUSTO: ¡Traigan ustedes el mate que yo le voy a dar los bollos a esta gorda desgraciada!
- MADRE: *(Intentando inmovilizar a Joaquín)*. ¡Delante del Cristo no, Augusto! ¡Delante del Cristo no!
- Augusto arrastra a Fátima fuera de escena para golpearla. Se escuchan los ruidos de los golpes.*
- MADRE: *(Por Joaquín)*. Creo que más santificador sería hacérsela tragar. ¡En nombre de Jesús!
- La Madre intenta meterle la pistola de agua bendita en la boca pero los movimientos de Joaquín lo impiden. Los golpes que Augusto le da a Fátima parecieran repercutir en los movimientos convulsivos de Joaquín.*
- FEDE: En la serie Hospital general explicaban que después de recibir golpes fuertes en la cabeza el paciente no debe dormirse durante un lapso de ocho horas.
- MADRE: *(Intentando detener los espasmos de Joaquín)*. ¡Augusto! ¡Por favor, hijo! Ayúdame a levantar a Joaquín. Deja a esa chica en manos de Dios. ¡Augusto! *(Mira el reloj)*. ¡Oh Dios! ¡Es hora de ir a la Iglesia!
- La Madre deja caer a Joaquín y este empieza a llorar y reír a la vez. Regresan Augusto y Fátima. Esta viene despeinada y dolorida comiendo un sándwich. La Madre trata de cargar el Cristo.*
- MADRE: Me voy a la parroquia a donar el Cristo. Hoy tenemos una cadena de oración por Joaquín.
- FÁTIMA: Yo voy con usted. Así la ayudo a cargarlo.
- AUGUSTO: *(A Fátima)*. A lo único que vas es a morfarte las hostias.
- MADRE: *(Saliendo con el Cristo auestas)*. Pongan a Joaquín en el sillón.
- FEDE: Cuando lleguen los comerciales, ma. Cuando lleguen los comerciales.
- AUGUSTO: *(A Fátima, cortándole el paso)*. ¡Cuidadito! ¡Ya sabés! Oraciones y cantos nada más. Me llevo a enterar que hay confesiones y te rompo la jeta.
- PADRE: *(Con la revista enrollada en su bolsillo trasero)*. Voy al baño. ¿No vieron dónde dejé la revista.

Escena 3

El televisor está encendido y Fede está dormido acurrucado sobre el sillón. A su lado está Joaquín inerte con anteojos oscuros mirando la tele con una bolsa abierta en las manos. De vez en cuando tiritita y se sacude, víctima de una arcada. La bolsa de boxeo de Augusto ha desaparecido. El Padre está de espaldas y Fátima, con un brazo entablillado, está arrodillada enfrente suyo practicándole una fellatio.

PADRE: A la tarde te traigo salame y queso... y algún yogurt de fruta... Cortamos el queso en trocitos... lo untamos en miel... Mezclamos la leche calentita... con dos cucharadas de café...

Entra Augusto y queda paralizado ante el cuadro.

AUGUSTO: ¡Gorda atorranta! ¡Pero...? ¡Cómo podés hacerme esto!

FÁTIMA: (*Liberándose de la presión del Padre*). No había nada para comer y yo solo quería...

El Padre vuelve a atraerla a sus genitales. La gorda trata de hablar pero solo emite sonidos ahogados.

PADRE: (*Agitado*). Augusto. Yo te advertí. Te advertí mil veces. ¡No te casés, hijo! ¡No te casés!

AUGUSTO: No te metás, viejo. Esto no tiene nada que ver con vos... (*A Fátima*). ¡Vení para acá!

Fátima intenta liberarse pero el Padre lo impide con todas sus fuerzas. Entra la Madre.

MADRE: ¡Asqueroso! ¡Demonio lujurioso! ¡Cuántas veces te dije que la anticoncepción está prohibida por el vaticano! ¡Que usar preservativo es ir contra la ley de Dios!

PADRE: Tenés razón. Perdoname, vieja. (*Persignándose*). ¡Gorda hereje! ¡Te dije que sin preservativo!

Fátima escupe el preservativo y el Padre la obliga a continuar con lo suyo. Joaquín tiene una arcada.

AUGUSTO: ¡Esto es el pago por fajarte como a una reina? ¡Vamos ya mismo para la pieza!

PADRE: (*Reteniendo a Fátima*). Dejala, hijo. Es una pérdida. Por más que la fajes no tiene vuelta atrás.

AUGUSTO: No puedo dejarla, viejo. ¡Tengo que descargar toda esta furia que tengo adentro!

PADRE: Yo también, hijo, yo también... (*Acaba y separa a Fátima de sí*). Yo también sufro. Sí... toda la culpa es de tu Madre. Por no cumplir con lo que Dios manda. ¡Yo sólo soy una víctima del sistema y de las circunstancias!

El Padre saca de su bolsillo un paquete de galletas que entrega a Fátima. Esta come vorazmente.

MADRE: Antes muerta que gozar en el pecado.

PADRE: ¿Ves, hijo? Yo soy débil. No puedo pegarle. Pero vos sos la redención de la patria.

AUGUSTO: Tenés razón, viejo. (*Agarrando a la Madre y a Fátima de los pelos*). Vení, vieja. Es por tu bien y el de la patria. Y no llores... Ya sabés como odio el llanto de las mujeres. ¡No llores!

MADRE: ¡Señor, perdonalos, no saben lo que hacen!

AUGUSTO: ¿Que no sé lo que hago? (*Pegándole en la mejilla*). ¡Ya vas a ver si no sé!

MADRE: (*Poniendo la otra mejilla*). ¡En nombre de la virgen pongo la otra mejilla!

Augusto le golpea la otra mejilla. Azota a las dos con el cinto un rato. La gorda come ávidamente.

MADRE: (*Cantando con unción mientras es golpeada*). ¡Gloria, gloria, aleluya! ¡Gloria gloria aleluya!

PADRE: ¡Basta! ¡Ya es suficiente! ¡Dejá de cantar! Y vos, Augusto. ¡La vas a dejar inútil! ¡Es tu Madre y mi esposa al fin! ¡Basta! ¿Y si le lastimás las manos? ¿Vos vas a pelar las papas y barrer por ella?

Augusto deja de golpearlas y se dirige furioso hacia la bolsa, como esta no está, decide golpear al santo.

AUGUSTO: ¡Me sacrifico por la familia vendiendo mi bolsa! ¿Para esto? ¡Les juro que hoy los fajo a todos!

Lo golpea con un puño y se lástima. Lo golpea con el otro y se lastima también. Lo toma del cuello.

MADRE: (*Tirándole agua bendita con la pistolita en forma de cruz*). ¡No, Augusto! ¡Por favor Virgen Santísima! ¡Fajame a mí! ¡A la gorda! ¡Pero al santo no! ¡Al santo no!

Toma a la Virgen del pedestal y golpea con ella a Augusto una y otra vez hasta que queda desmayado.

MADRE: ¡En nombre de Jesús! ¡Espíritu inmundo de agresión y de violencia, abandona este cuerpo! ¡En nombre de todos los santos! ¡Espíritu abandona este cuerpo inmundo!

Finalmente cae arrodillada, llora y reza abrazando al santo. Joaquín tiene una arcada y vomita, sorpresivamente, un grito larguísimo y penetrante. Fede sube al máximo el volumen del televisor y sigue durmiendo. Se escucha un canto gregoriano. Joaquín calla. El Padre y la Madre hablan a los gritos.

PADRE: Vieja. Me recalentás cuando rezás así a los gritos. Si hasta me dan ganas de ser Dios, mirá. *(Por el culo de la Madre)*. ¡Qué gruta para mi santo! *(Mirando lascivo a Fátima)*. Pero no. Andá, cocinanos algo.

MADRE: No queda nada. La gorda se comió anoche el último kilo de fideos. ¡Virgen desatanudos!

PADRE: Pedile plata a Fede.

MADRE: *(Masajeándose los golpes)*. Fede no está.

PADRE: ¿Cómo que no está? Ahí está dormido en el sillón.

MADRE: *(Sacudiendo a Fede)*. Fede. Despertá, hijo.

La Madre apaga el televisor y Fede despierta y vuelve a encenderlo. Baja el volumen.

MADRE: ¡No fuiste! ¿No te dije que hoy vencía el plazo del nuevo reempadronamiento para los planes?

La gorda arrastra a Augusto hacia la mesa. El Padre la toma de los pechos por detrás para ayudarla.

FEDE: Me dormí. Anoche me quedé viendo la pelea de la Hiena Barrios por Space. Estuvo una masa. Si la hubiera visto Augusto, ahora tendría material de inspiración para rato.

MADRE: ¿Y cómo vamos a hacer entonces? Eran los únicos ciento cincuenta pesos con que contábamos.

FEDE: Por Crónica anunciaron que los que no se reempadronaron ahora, dentro de dos años tienen oportunidad de volverlo a hacer.

MADRE: ¿Dentro de dos años? ¡Señor, ten piedad de nosotros! Dame diez pesos.

Fátima acuesta a Augusto sobre la mesa. El Padre empuja a Fátima sobre el cuerpo inerte de este, se baja el pantalón y comienza a violarla. El Padre jadea. Fátima espera resignada.

- FEDE: No tengo, ma.
- FÁTIMA: ¿Cómo que no tenés? Si antes de ayer cobraste el último mes.
- FEDE: Debíamos tres meses del cable. Si no pagaba los tres meses juntos, ¿qué hacíamos? Nos cortaban y ahí sí que se termina el mundo.
- MADRE: ¡Dios santo! ¡Esta tarde hay cadena de oración por Joaquín y no tendremos velas para prender!
- FEDE: En infinito pasaron un documental sobre las velas y su relación con los ritos paganos.
- MADRE: (*Elevando sus manos al cielo*). ¿Qué prendemos ahora Dios del cielo? ¿Qué prendemos?
- PADRE: (*Acabando*). ¡Ah! Y... prendan la tele. Es como la Biblia, ilumina y enseña a la vez.

Escena 4

La Familia en pleno, menos Fede, está parada frente al público. Se dirigirán a este como si fuera la asistente social. En los pedestales sólo queda San La Muerte. Joaquín está bajo la mesa lloriqueando temeroso. De vez en cuando reacciona como cubriéndose del ataque de alguien. La gorda está sin marcas de golpes. Augusto está sentado y tiene vendada la cabeza, el tórax, las manos y los pies.

- FEDE: Ahora que a Joaquín le recetaron pastillas pasará a formar parte del treinta por ciento de la población que es adicta a los psicofármacos como dicen en Discovery health. Las de la mañana se las doy. Las de la noche no porque coinciden con Resistiré y además desde hace una semana se esconde bajo la cama. No sé a qué le teme. Dicen que los períodos de abstinencia provocan estados profundos de paranoia. Como en *Trainspotting* donde al tipo lo atan en la cama para que supere el estado de delirio.
- MADRE: Fede, llegó la Doctora asistente social. ¿Podés apagar el tele un ratito, por Dios y la Virgen?

- FEDE: Hola, doctora, en Telenoche Investiga informaron que la carrera de asistente social era la que menos contenido curricular y nivel intelectual poseía de todas las carreras universitarias.
- MADRE: Señorita. Estamos viviendo gracias a la misericordia de Dios. Mi esposo quedó sin trabajo.
- PADRE: Me agarraron en la oficina de la secretaria del jefe con la revista. Ya sabe, (*haciendo mímica de masturbarse*) la masturbación es una cosa normal. Freud lo decía. ¿Qué culpa tengo yo si todas esas turras están buenas? ¿Acaso yo las obligo a mostrar todo lo que muestran?
- MADRE: Solo nos quedaba el plan trabajar que recibía mi hijo Fede, pero no volvió a empadronarse.
- FÁTIMA: Ayer solo tomamos sopa de arroz. ¿Ahora qué vamos a hacer? Nos vamos a morir de hambre.
- AUGUSTO: No, de hambre no vas a morir. ¡Vas a morir a golpes vos si seguís quemándonos!
- PADRE: Doctora, con todo respeto y pasión científica le digo que esa pollera le queda hermosa.
- MADRE: Yo la verdad creo que más que una doctora mi hijo necesita un sacerdote. Pero se niega. Es un drogadicto, pero eso no me preocuparía nada si al menos supiera que tiene a Dios en su corazón.
- AUGUSTO: Les juro que si no estuviera como estoy, de dos piñazos lo curaría hasta de la paletilla.
- PADRE: Como ve, somos una familia cristiana típica. En nuestra familia no hay ningún problema.
- MADRE: Y cuando aparece alguno, yo rezo a Dios...y después voy a la iglesia... Y... rezo a Dios... a Cristo... a la Virgen... y voy a la iglesia... y... rezo y...
- PADRE: Por ejemplo, yo el otro día me la cogí a Fátima. La gorda aquella. Es la mujer de mi hijo. Porque mi mujer me mezquina el avispero, ¿vivo? Lo hablamos entre todos como adultos y arreglamos... todo queda en familia. Cuando yo la cojo, Augusto después la faja, mi mujer reza, la gorda come y Fede hace comentarios. Y así entre todos solucionamos los problemas y equilibramos nuestras relaciones. (*Manoseando a Fátima*). A mí me parece un rico bocadito. Está para comérsela.

- FÁTIMA: ¡Pare ya de hablar con términos culinarios! ¿No ve que estoy muerta de hambre?
- AUGUSTO: ¡Gorda trola! ¡Te voy a fajar! ¡Hacernos quedar mal delante de la doctora! (*Intenta levantarse pero no puede. Se sacude furioso dentro de sus vendajes. Llora de la impotencia*).
- MADRE: Yo antes rezaba más, pero como rifamos todas las imágenes perdí un poco el ímpetu.
- PADRE: Para el mordí y las pastillas de Joaquín, ¿vio? Primero vendimos el saco de boxeo de Augusto. Luego empeñamos la Virgen. Y así todo. Pero ellos no son los únicos que han perdido algo. Como no hay papel higiénico, he tenido que sacrificar mi revista.
- FEDE: Dejamos el tele porque sino qué. Yo los informo e instruyo sobre todo los temas en boga. Mamá ve misas matutinas y vespertinas. Papá mira películas eróticas y pornográficas inofensivas. Y Augusto se deleita con boxeo, artes marciales y documentales sobre hombres que golpean a sus mujeres.
- AUGUSTO: Para ratificar que lo hacemos con justa razón. Son todas putas. Los miles de ejemplos de golpizas propinadas a turras como esta, garantizan que no estamos equivocados, que vamos por la senda justa. La senda de la patria.
- Joaquín sale corriendo aterrado de debajo de la mesa y todos lo agarran con fuerza. Joaquín manotea.*
- MADRE: Ya ve, señorita, que el único problema en nuestra casa es la maldita drogadicción. Pero Dios no nos permite deshacernos de nuestros hijos y mucho menos matarlos.
- AUGUSTO: Si yo fuera Dios... agregaría varias cláusulas a ese mandamiento.
- MADRE: Yo no me canso de rezar, pero Dios nos pide un papel más activo en la salvación de Joaquín.
- PADRE: Queremos que nos dé algo para curarlo.
- AUGUSTO: Que nos informe de alguna terapia tipo electroshock pero de golpes en la cabeza que lo pueda sacar de su obsesión.
- PADRE: Para traer por fin descanso a esta familia. Imagínese, chiquita, no podemos ni masturbarnos tranquilos sin que Joaquín esté gritando alrededor. Y eso es perjudicial para nuestra salud sexual.
- FÁTIMA: Somos una familia desesperada. Esta adicción nos está matando de hambre.

MADRE: Queremos una pensioncita, nada más. Adiós, doctora. Que Dios la bendiga y la Virgen la guíe.

PADRE: Si necesita un paciente de mi edad para alguna investigación ya sabe que cuenta conmigo de cuerpo entero. ¡Bombón!

Escena 5

Joaquín está con una camisa de fuerza y una mordaza con los colores de la bandera argentina sobre su boca. Forcejea en vano. Augusto está sentado en una silla de ruedas parapléjico.

PADRE: *(Entrando con el pantalón desprendido y las manos abiertas como si le dolieran).* Júntense todos. Tengo algo que decirles. *(Guardando silencio un segundo).* ¡Desde ayer que no se me para!

El Padre se sienta sobre la mesa de espaldas al público y llora agarrándose la cabeza con los codos.

AUGUSTO: *(Moviendo solo la cabeza).* Eso es culpa de la gorda. ¡Pegame, viejo! ¡Por favor! Ya no sirvo para nada. Ni siquiera la puedo fajar. ¡Pegame, Fede! Soy una desgracia. ¡Mátenme a golpes!

FÁTIMA: ¡Callate! *(Le da una cachetada y luego lo coloca mirando al fondo al lado de San La Muerte).*

PADRE: Nunca antes me había pasado. Se los juro. Pregúntenle a las putas del Bajo o a su Madre sino. ¡Contales, vieja! ¡Contales!

La Madre entra cubierta con un sobretodo hasta los pies. Fede se levanta del sillón y se tira a los pies de la Madre.

FEDE: *(Llorando).* ¡Vieja! ¿Dónde estuviste todo este tiempo? ¡Hace dos días que cortaron el cable! *(Colgado del sobretodo de la Madre).* Me estoy volviendo loco con el canal estatal. Solo programas de cocina. Ya sé hacer pollo a la portuguesa, budín escandinavo, empanadas de chucrut y... Y para colmo esta mañana se quemó el tubo. Solo tenemos sonido.

FÁTIMA: ¿No podés parar un rato? Mi estómago está cantando a tres voces y encima que no hay nada para comer, vos toda la noche con esa porquería de Cocineritas. *(Se desahoga pegándole a Augusto una cachetada).*

PADRE: *(Se para sobre la mesa. Lloro y muestra las doloridas manos).* Lo he

intentado todo. Tengo acalambrados los dedos y ampollas en las manos. He usado cremas vigorizantes. Enemas. Me practiqué yo mismo un tacto rectal. ¡Y nada! ¡Lo peor es que la gorda se comió la última hoja de la revista!

FÁTIMA: Tanto escándalo por las foto de una flaca escuálida con tetas caídas y culo celulítico.

AUGUSTO: (*Golpeando la cabeza contra San La Muerte*). La doctora dijo que no me voy a recuperar. Y yo ahí quieto sin siquiera poder darle una cachetada, un codazo... Y encima estoy aprendiendo a dialogar.

PADRE: (*Sentándose sobre las piernas de Augusto y abrazándolo con los codos*). Lloremos juntos, hijo. (*Los dos lloran*). El mundo no está hecho para hombres sensibles e impotentes como nosotros.

AUGUSTO: ¡Cuidado con lo que decís, viejo! Un patriota nunca puede ser impotente y mucho menos sensible.

La Gorda vuelve a golpearlo. Suena un timbre. La Madre saca un sobre del bolsillo. Todos miran a la Madre.

MADRE: Llegó la pensión para Joaquín.

Al ver el sobre, Fátima y Fede se tranquilizan y actúan con cierta normalidad.

FEDE: Ahora hay un plan muy bueno. Con solo un mes pagado vemos tres meses, Joaquín se entretiene y usted tiene más tiempo para dedicar a Dios y a las oraciones.

FÁTIMA: La vecina vende sanguches de mortadela y queso bendecidos por el Papa a dos pesos.

MADRE: No sé. Yo pienso que esas pastillas no le hacen nada. Hace un año que no habla. Casi no come. En cambio las oraciones lo mantendrán en la gracia de Dios el día de su muerte.

FEDE: ¿Qué dice, vieja? Pagamos la primera cuota y después tenemos dos meses gratis.

FÁTIMA: Cristo dijo yo soy el pan. El pan es la cara de Dios. Comer a Cristo todos los días es el primer deber de un cristiano.

MADRE: No he sido lo suficientemente piadosa. Dios me ha mostrado en visiones que esta tribulación, es una prueba de mi fidelidad hacia él. ¡Le debemos servir por encima de todo! San Juan capítulo 5 verso 3.

FEDE: Con el cable conectado, todas las mañanas sintonizamos el canal

del Vaticano, así Joaquín se santifica. Canal 5 ATS horas diez.

FÁTIMA: No hay cosa mejor para recuperar a un adicto que ver a su familia comiendo unida: desayuno, merienda, almuerzo, merienda y cena. Capítulo seis. Párrafo cinco, libro de Doña Petrona.

Empieza a escucharse una música sacra. La Madre empieza una especie de danza erótico-mística haciendo amagues de abrir su sobretodo. Baila alrededor de San La Muerte y abre el sobretodo. Debajo está vestida con los hábitos de monja. Todos, incluso Joaquín, miran sorprendidos.

MADRE: (*Sacándose el sobretodo*). He decidido entregarme por entero a Dios en el convento de las hermanas esclavas. Me han destinado una celda para que viva en devoción hasta mi ascensión a la gloria. Pero antes debo santificar a mi familia haciendo un sacrificio. Esta plata era para los remedios pero...

FEDE: En el canal Redención vi una película donde una Madre jovata y santurrona se prostituía con un prestamista para poder pagar las deudas de su hijo y donde Jack Palance, que hacía de sacerdote, bendecía a la Madre diciendo que un hijo de Dios da la vida por sus amigos, por su hijo en este caso.

FÁTIMA: ¡Me tenés harta con esos programas de mierda y tu maldito televisor! ¡Torturador! ¡Pajero! (*Alzando el televisor sobre su cabeza*). ¡Mirá lo que hago con tu maquinita!

TODOS: ¡Noooooooooooooooooo!

Fátima lanza la TV contra el piso. La TV se destroza. Todos quedan congelados. Empiezan a llorar.

FEDE: ¿Qué hiciste? ¡Gorda asesina! ¡Mataste a las Cocineritas!

FÁTIMA: ¡No me grites porque soy capaz de arrancarte el corazón, salarlo y ponerlo sobre la plancha!

FEDE: (*Llorando como niño*). ¡Mamá! ¡Cambiemos de canal! ¡Un programa donde no haya monstruos!

FÁTIMA: ¡Señora, deme esa plata! ¡Esta noche comemos todos!

FEDE: ¡Mami, mami, esto se parece a The wall! ¡La escena en que el loco destrozaba el televisor!

FÁTIMA: ¡Deme la plata, vieja mojígata, si no quiere que la morfe a usted y a sus hijos!

MADRE: ¡No! ¡El dinero es el padre de nuestros pecados! ¡Hoy mismo lo

doy como ofrenda al convento!

FÁTIMA: (*Amenazándola con un cuchillo*). ¡No se atreva! ¡Deme esa guita o le corto el cuello!

MADRE: ¡Antes muerta que dar motivo para el pecado!

Fátima se abalanza sobre la Madre y esta se defiende con la imagen de San La Muerte mientras se come la plata apresuradamente. El televisor se enciende de golpe y transmite un programa de cocina. Fátima acuchilla furiosa al televisor para acallarlo. Luego del ataque se sienta y se come los transistores.

MADRE: (*Sale llevándose a San La Muerte*). Adiós. Rezaré y ayunaré para que Dios los liberte del pecado.

FEDE: (*A Fátima*). ¿Ves lo que has logrado con tu delirio?

TODOS: ¡¡Vicioso!!

Todos se unen y patean a Joaquín.

Escena 6

El Padre está sentado en el sofá con las manos vendadas. El cadáver de Joaquín está tirado en el piso todo sucio, roto y desarreglado. Fede guarda en una bolsa de consorcio los restos del televisor.

FEDE: Esta ha sido una dura, dura experiencia. He decidido cambiar mi vida. Conocí una chica en el cine y me voy a vivir con ella. Ella tiene un ciber café y necesita alguien que lo atienda las veinticuatro horas. Voy a trabajar y a vivir en el local. Creo que lo mejor es que no venga nunca más. (*Cargando la mesa sobre la que estaba el tele*). Pero les dejo mi e:mail, así estemos comunicados. Yo voy a estar conectado todo el día a la red. Y si ustedes abren un correo les puedo enviar todo el material que les interese o chatear cuantas veces quieran también. Mi e-mail es Federratas arroba hotmail punto com. No llores, viejo. Andá a un ciber y me mostrás las lágrimas por la cámara web así las reenvío a mis amigos. ¡La pornografía es la principal actividad en Internet! ¡Te juro que te mando la red entera! ¡No llores! Bueno me voy. (*Se va jugando con un jueguito electrónico de mano*).

AUGUSTO: Nosotros también queríamos decirle.

FÁTIMA: ¡Callate, estúpido! Nosotros también queríamos decirle que nos vamos. Decidimos independizarnos de su protección. Sabemos que nos ha dado lo mejor que tenía. Pero ya es hora de volar del nido. No llore, suegro. Después de todo su pene nunca funcionó gran cosa.

AUGUSTO: La gorda consiguió...

FÁTIMA: ¿Qué decís, estúpido?

AUGUSTO: Fátima consiguió trabajo en una agencia de prostitutas. En una de esas especiales, de cinco estrellas... Prostíbulo temático para ejecutivos o algo así. Lo mejor es que podrá morfar todo lo que quiera. Hará de pendeja glotona, de niña obesa que hace porquerías con la comida. A mí me parece bien porque voy a dormir en la otra habitación. Se escucha todo, ¿vivo, viejo? Así que todos los días vamos a tener tema de discusión y justificaciones para pelearnos. Fátima aprendió mucho en este tiempo y yo también. La doctora dijo que tengo que hacer una profunda reacomodación ya que nunca más voy a poder volver golpear a nadie. Así que tengo que aprender a disfrutar cuando me fajen o cuando otro la faje a Fátima. Porque por mí, ella accedió a hacer el papel de la obesa masoquista también. Al final ella me quiere más de lo que pensaba. Me dan ganas de llorar y pegarle aunque sea con... *(Llora emocionado)*.

FÁTIMA: *(Pegándole una cachetada y poniéndole una media en la boca)*. Bueno, adiós.

PADRE: Antes de que te vayas, Fátima. ¿No lo podrías intentar una vez más?

FÁTIMA: Deje de joder, hombre. Eso ya no le sirve más. Y no puedo correr el riesgo de contagiarme cualquier porquería. Vamos, Augusto.

Fátima carga las valijas sobre Augusto y sale empujando la silla de ruedas. Al salir, Fátima agarra el único pan que queda en la mesa y se va comiendo. Se van. En escena sólo queda el Padre y Joaquín.

PADRE: ¡Gorda desagradecida! ¡Todo lo que sabés te lo enseñé yo! Tenés trabajo gracias a mí. ¡Desagradecidas! Y ahora te vas y nos abandonás a nuestra suerte, cuando lo hemos hecho todo por vos. Uno les da todo a los hijos. ¿Para qué? Para terminar solo y sin poder coger. *(A Joaquín)*. ¡Toda la desgracia de la familia es por tu culpa! ¡Hijo de puta! *(Trata de despertar a Joaquín)*. ¡Devolveme

mi familia! ¡Devolveme mi virilidad! (*Sacudiendo el cuerpo*). ¡Desde ahora en más si querés consumir droga, vas a tener que laburar !
¡Entendés? ¡Laburar y comprármela a mí! ¡Comprármela a mí!

Le pone una lata en la mano, le cuelga un cartel en el cuello. Suena el himno nacional argentino versión Charly García. Apagón.

Oswaldo Pellettieri
Universidad de Buenos Aires
Colaboró Yanina Leonardi

Nació en Buenos Aires en 1920. Se inició como titiritero y más tarde como actor en el grupo La Máscara. Ha desarrollado paralelamente una labor como novelista. Su última novela *Vuelan las palomas* (1999) recibió el premio Planeta.

Como autor ha estrenado *Titeres de la clave encantada* (1943), *El puente* (1949), *El fabricante de piolín* y *El Quijotillo* (1950), *El caso del hombre de la valija negra* (1951), *Marta Ferrari*, *El último perro* y *El juicio* (1954), *El reloj de Baltasar* (1955), *El pan de la locura* (1958), *Vivir aquí* (1964), *Los prójimos* (1966), *¿A qué jugamos?* (1968), *El lugar* y *La ira* (1970), *Los cinco pecados capitales* (1973), *Juana y Pedro* (Venezuela, 1975), *La Gallo y yo* (1976), *Los hermanos queridos* (1978), *El acompañamiento* (1981), *Hay que apagar el fuego* y *Matar el tiempo* (1982), *Papi* (1983), *El frac rojo* (1988), *Aeroplanos* (1990), *El patio de atrás* (1994), *Los otros papeles* (1996), *Abue, doble historia de amor* (1999) y *Toque de queda* (2003).

Sus obras aparecieron en distintas editoriales y en 1991 Ediciones de La Flor comenzó la publicación de su *Teatro* del que han aparecido cuatro volúmenes.

Se le han otorgado los siguientes premios: 2º Premio Nacional, 1º Premio Municipal, Argentores, Premio de la Crítica, 1º Premio Nacional, Premio de la Crítica Venezolana.

Gorostiza es un autor clave para entender la evolución del realismo teatral en la Argentina desde 1949 a la actualidad, ya que ha participado activamente en los cambios que ocurrieron en el período.

El acompañamiento

La textualidad de Carlos Gorostiza tiene ya más de cincuenta años de vigencia, y su constante actualización nace de la fundacional *El puente*. Esta pieza tiene una importancia relevante para la evolución del teatro argentino: significa un lazo de unión con el teatro argentino finisecular, y a la vez, resulta el antecedente del proceso teatral consolidado en los sesenta —el realismo reflexivo— que continúa siendo dominante en nuestro sistema teatral.

Se puede decir que el teatro de Gorostiza se caracteriza, a nivel de su semántica, por coincidir con la mentalidad del teatro independiente que, aunque ya desaparecido, es absolutamente intertextual con relación al teatro que sigue produciendo en Buenos Aires el núcleo de directores, autores y actores, hoy ya consagrados, pero que comenzaron su actuación y se formaron bajo su amparo.

El acompañamiento (1981) se incluye dentro de la tercera fase del teatro de Gorostiza, que comienza en 1978 con *Los hermanos queridos* e incluye textos como *Hay que apagar el fuego*, *Matar el tiempo*, *Papi*, *El frac rojo* y *Aeroplanos* (1990). Esta obra fue estrenada en el marco de Teatro Abierto 81, que se sitúa dentro del momento canónico de lo que se denomina “teatro de arte” o “ciclo Teatro Abierto” que se inició en 1976 con *Segundo tiempo* de Ricardo Halac y culminó con *Los compadritos* (1985) de Roberto Cossa.

Los veintiún espectáculos que integraron Teatro Abierto 81 acentuaban la crítica al contexto autoritario y un marcado antagonismo frente a la dictadura. Casi todos los textos entraban en polémica con el hacer del discurso autoritario. En una de las más tremendas crisis de la vida del país, el discurso de Teatro Abierto –especialmente en sus mejores piezas, entre las que se incluye *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza– se convirtió en el instrumento más idóneo para enfrentar desde el arte al Proceso militar.

En *El acompañamiento*, así también como en gran parte del teatro de los ochenta de Gorostiza, se aprecia una evolución hacia un teatro de mayor densidad metafórica que el de sus fases anteriores. En ellas se advierte que el ámbito escénico no es ya un mero ícono de la realidad; la simultaneidad y el aislamiento estructuran su discurso teatral y aparece una causalidad implícita que procede de las propias reglas del texto. En el nivel de la intriga se advierte la parodia como principio constructivo. Gorostiza “se ubica cerca de” los roles sociales de la vida privada y pública argentina, los transgrede y los expone. En sus textos se señala la ineficacia e incapacidad de la familia y la amistad para salvar a sus miembros, a partir de un desarrollo dramático que no desdeña elementos del humor absurdo y negro.

Gorostiza articula en su teatro historia y mitos nacionales. Ambos dan cuenta de hechos particulares de la diacronía argentina y también imágenes constantes de una cultura arquetípica, circunscripta sobre todo a lo porteño, al habitante de Buenos Aires y su ámbito, y nos revelan que el objetivo de su búsqueda es la identidad.

Obras y estrenos

La clave encantada, 1943

El puente, estrenada en el Teatro La Máscara de Buenos Aires en 1949; el 1 de septiembre de 1950 se estrena, en Buenos Aires, el film *El puente*, con guión y direc-

ción de Carlos Gorostiza y Arturo Gemmiti y el 17 de agosto de 1956 el film *Marta Ferrari*, con dirección de Julio Saraceni y guión de Carlos Gorostiza.

En Buenos Aires, en 1958 *El pan de la locura*.

En 1966, en Buenos Aires, *Los prójimos*. El mismo año obtiene la beca otorgada por la Fundación Fullbright.

En Buenos Aires se estrenan *¿A qué jugamos?* y *El lugar* en 1968.

En 1978 también en Buenos Aires, *Los hermanos queridos*

En 1981 las obras de teatro *Matar el tiempo* y *Hay que apagar el fuego*.

El acompañamiento, en 1982 en el ciclo Teatro Abierto.

Aeroplanos se estrena en 1990.

El 23 de mayo de 1991 se estrena el film *El acompañamiento*.

El patio de atrás se estrena en Buenos Aires en 1994 y es publicada por Cántaro Editores.

Además publica las novela *Vuelan las palomas* (2001), *La buena gente* y *El mero-deador enmascarado*, en 2004.

Premios

Gorostiza ha recibido múltiples premios. El Primer Premio Municipal de Teatro por *El pan de la locura*, en 1958; el Primer Premio Nacional de Teatro en 1967; *Los cuartos oscuros* gana el Primer Premio Nacional de Novela y es publicada por la editorial Sudamericana, 1976. En 1978 recibe el Primer Premio Nacional de Literatura y el Primer Premio Municipal de Novela. En 1981 recibe el Gran Premio de Honor de Argentores y el Laurel de Plata otorgado por el Ateneo del Rotary Club. En 1984 los Premios Konex de Platino y Diploma al Mérito en la categoría “Teatro”. En 1988 recibe el Premio Meridiano de Plata por su novela *El basural* y en 1990 el Premio Argentores al Mejor Drama Teatral y el Premio Estrella de Mar al mejor drama por *Aeroplanos*. Es ganador en 1999 del Premio Planeta por su novela *Vuelan las palomas*.

Bibliografía

Los cuartos oscuros. Novela. Buenos Aires: Sudamericana, 1976.

Cuerpos presentes. Relatos. Novela. Buenos Aires: Fundación Editorial de Belgrano, 1981.

Páginas de Carlos Gorostiza. Buenos Aires: Gedisa, Buenos Aires, 1984.

El basural. Novela. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

Teatro 1, incluye las obras “Aeroplanos”, “El frac rojo”, “Papi”, “Hay que apagar el fuego” y “El acompañamiento”. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1991.

Teatro 2, que incluye las obras “Matar el tiempo”, “Los hermanos queridos”, “Juana y Pedro”, “Los cinco sentidos capitales” y “El lugar”. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1992.

Teatro 3, incluye las obras “¿A qué jugamos?”, “Los prójimos”, “El pan de la locura”, “El caso del hombre de la valija negra”, y “El puente”. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1993.

El patio de atrás. Buenos Aires: Cántaro Editores, 1994.

Teatro 4, incluye “El patio de atrás”. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1996.

Teatro 5, que incluye “Los otros papeles”, “A propósito del tiempo” y “Doble historia de amor”. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1998.

Vuelan las palomas. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2001.

La buena gente. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2001.

El merodeador enmascarado. Memorias. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

Carlos Gorostiza

UN PEQUEÑO CUARTO AISLADO DEL RESTO DE LA CASA. LA ÚNICA PUERTA ESTÁ CERRADA CON LLAVE. HAY UN CATRE CON LAS SÁBANAS REVUELTAS, UNA MESITA CON UTENSILIOS Y CACHARROS, UNA VIEJA VITROLA CON MANIVELA, UN ESPEJO, UN CAJÓN DE FRUTAS VACÍO Y UNA VIEJA VALIJA. TUCO ESTÁ PARADO SOBRE EL CAJÓN DE FRUTAS, CANTANDO EL TANGO “VIEJO SMOKING” DE GUILLERMO BARBIERI Y CELEDONIO FLORES, PARA UN PÚBLICO SUPUESTO, EXHIBIENDO TODAS SUS POSIBILIDADES VOZ, GESTOS, ADEMANES, Y AL MISMO TIEMPO OBSERVÁNDOSE CRÍTICAMENTE DE COSTADO EN EL ESPEJO.

TUCO: “Viejo smoking de los tiempos... en que yo también tallaba... y una papusa garaba... en tu solapa lloró... Solapa que por su brillo... parece que encandilaba... y que donde iba, sentaba... mi fama de gigoló”.

Repite la última estrofa tratando de perfeccionar el estilo, cambiando gestos y ademanes. Al fin queda satisfecho. Entonces va a la victrola da vuelta la manivela y coloca el pick-up sobre el disco de 78 revoluciones. Escucha atentamente. Aparece la voz de Gardel cantando el mismo tango. Tucu “lo sigue” sin cantar, tratando de copiarlo. Al fin se oyen golpes en la puerta. Con ansiedad, detiene el disco, va a la puerta y allí susurra ansiosamente:

TUCO: ¿Quién es?

VOZ: Sebastián.

TUCO: (*Asombrado, casi desilusionado*). ¿Quién?

SEBASTIÁN: Sebastián.

Tucu duda y al fin abre dando vuelta la llave. Deja pasar a Sebastián y vuelve a entornar la puerta.

SEBASTIÁN: Qué decís. (*Entra*).

TUCO: ¿Qué hacés acá?

SEBASTIÁN: (*Nervioso*). Y... Hacía mucho que no te veía, y...

TUCO: (*Decepcionado*). Creí que era el acompañamiento. (*Espía hacia afuera por la hendidija*).

SEBASTIÁN: ¿Quién?

TUCO: El acompañamiento. Los estoy esperando.

SEBASTIÁN: ¿Qué acompañamiento?

TUCO: Las guitarras.

SEBASTIÁN: Ah.

TUCO: Pasá, pasá. De veras que hacía mucho que no venías.

SEBASTIÁN: Sí. El boliche, ¿sabés? Me lleva todo el tiempo. (*Observa cómo Tuco cierra con llave*). ¿Por qué cerrás con llave?

TUCO: Por esos. Ya me tienen podrido.

SEBASTIÁN: Quiénes. ¿El acompañamiento?

TUCO: ¡No! ¡Esos! (*Señala la puerta*). ¿No los conocés, acaso?

SEBASTIÁN: Ah. ¿Tu... tu familia?

TUCO: ¡Mi familia! ¡Me tienen podrido! ¡Me tienen podrido! Vení, vení, sentáte. (*De pronto se detiene y lo mira*). No te habrán mandado ellos, ¿no?

SEBASTIÁN: No, qué me van a mandar. Ni los vi.

TUCO: ¿Seguro que viniste solo, por tu cuenta?

SEBASTIÁN: “De motu propio”.

TUCO: Ah, de motu propio. Entonces sentate, no más. (*Sebastián se sienta. Tuco lo mira con picardía*). Quiere decir que no sabés nada.

SEBASTIÁN: De qué.

TUCO: Vuelvo a cantar.

SEBASTIÁN: (*Exagerado*). ¿De veras?

TUCO: Qué te parece.

SEBASTIÁN: Fenómeno. Te... te felicito. Por eso era que esperabas a ...

TUCO: Al acompañamiento. Claro. Justamente ahora estaba ensayando. ¿Querés escuchar?

SEBASTIÁN: Bueno, cómo no.

TUCO: Escuchá. (*Se para sobre el cajón. Va a empezar pero se detiene y mira a Sebastián desconfiadamente*). Hacía mucho que no venías por acá.

SEBASTIÁN: Sí. El boliche. Ya te dije: me tiene muy ocupado.

TUCO: ¿Seguro “de motu propio”?

SEBASTIÁN: Seguro, seguro.

TUCO: Bueno. (*Va a empezar otra vez, pero otra vez se detiene*). ¿Hoy es fiesta?

SEBASTIÁN: No.

TUCO: ¿Y por qué no estás en el boliche, entonces?

SEBASTIÁN: (*Piensa rápido*). Se me acabó la mercadería. No vino el repartidor, y...

TUCO: (*Dudando*). Porque esos son muy capaces de haberte ido a buscar para que vos... (*Queda mirándolo*).

SEBASTIÁN: (*Demasiado ingenuo*). Para que yo qué.

TUCO: (*Baja sigilosamente del cajón, va a la puerta, escucha, se acerca a Sebastián y le dice casi al oído*). No quieren dejarme cantar.

SEBASTIÁN: (*Se hace el sorprendido*). ¿Ah, no? ¿Y por qué?

TUCO: Qué sé yo por qué. Con los locos nunca sabés. (*Lo mira fijo*). Seguro que no te fueron a pedir que me convencieras, ¿no?

SEBASTIÁN: (*Exagerado*). ¿A mí? ¿A tu mejor amigo?

TUCO: Mirá que te creo, eh.

SEBASTIÁN: (*Molesto*). Sí, claro. Podés creerme.

TUCO: (*Tranquilo, lo palmea*). Bueno. Entonces te voy a cantar. (*Va al cajón pero Sebastián se levanta*).

SEBASTIÁN: Aunque de todos modos... vos les decís “esos” como si fueran extraños. Al fin de cuentas es tu familia: tu mujer, tu hija... el abuelo... No son extraños.

TUCO: No. No son extraños: son locos. ¿Y escuchás o no escuchás?

SEBASTIÁN: (*No tiene otra alternativa*). Sí, sí, cómo no. Pero un cachito, no más. Tengo que volver al boliche.

TUCO: ¿No dijiste que no había llegado el repartidor?

SEBASTIÁN: (*Rápido*). Por eso, Justamente. Por si llega y no me encuentra.

TUCO: Ah. (*Piensa*). Bueno. El estribillo, aunque sea.

SEBASTIÁN: Dale, dale. (*Se sienta mientras Tuco sube al cajón. Sonríe saludando a un público imaginario, hace sonar una guitarra imaginaria y canta otra vez “el estribillo”. Sebastián lo mira con cierta sorpresa. Tuco termina el estribillo, emite un yin-yin imitando el sonido de la guitarra y queda esperando una respuesta. A Sebastián le cuesta opinar*).

TUCO: (*Al fin*). ¿Y?

SEBASTIÁN: No... No perdiste nada de voz.

TUCO: (*Ríe*). Jé. “¡No perdí nada de voz!” Vamos, Sebastián, reconocé: ¡estoy mejor que nunca! (*Baja del cajón*). El Mingo me lo reconoció, el otro día, cuando lo encontré en la otra cuadra. Y eso que le canté bajo,

nomás. ¡Mejor que nunca, estoy! Y voy a estar mejor, todavía, ahora que me empecé a cuidar. Convidame con un cigarrillo, dale. (*Sebastián saca un paquete y le ofrece. Tuco yergue la cabeza con altivez*). No, gracias, no fumo. (*Sebastián lo mira sorprendido*). ¿Eh? ¿Qué te parece? Hasta el faso dejé.

SEBASTIÁN: (*Confundido*). Ah... te... te felicito.

TUCO: El Mingo me dijo: “si te cuidás vas a hacer capote”.

SEBASTIÁN: ¿El Mingo?

TUCO: Claro. Y yo me cuido. Tiene un amigo en la televisión.

SEBASTIÁN: Ah. Y fue él el que...

TUCO: Claro. Me lleva.

SEBASTIÁN: (*Para sí, con rabia*). ¡Hijo de puta!

TUCO: ¿Cómo?

SEBASTIÁN: (*Cambiando la intención, sonriendo admirativamente, convirtiendo el insulto en una alabanza*). Digo... ¡Qué hijo de puta!

TUCO: Ah, sí. ¿Viste? El flaco es bárbaro. Las sorpresas que te da la vida, ¿no? Yo lo veía siempre un poco sobrador, un poco, como te puedo decir... canchero... como si siempre te estuviera cargando. Además tiene fama de eso, para qué lo vamos a negar. Y mirá la sorpresa que me sale dando. Gané un amigo. Y un amigo de ley. Hasta me va a conseguir el acompañamiento.

SEBASTIÁN: Ah. También es él el que...

TUCO: Claro. Él me los va a mandar. Los estoy esperando. Quedaron en venir la semana pasada. Pero sabés cómo son esas cosas: si los tipos son buenos están muy ocupados, él ya me lo advirtió. Así que no hay que apurarse. El Mingo no me va a mandar cualquier cosa, así que... Yo mientras tanto ensayo.

SEBASTIÁN: (*Intentando por primera vez una argumentación*). ¡Tuco, por favor! ¿Cómo podés?...

TUCO: (*Lo mira sorprendido*). ¡Sebastiancito! ¡No me digas que tenés celos! Jajajá. ¡Sebastiancito tiene celos, carajo! ¡Miren un poco! ¡Con la pinta de recio que tiene! (*Lo palmea*). ¡Pero no te preocupés, hermano! Podré tener muchos amigos, pero como vos... ninguno. Siempre vas a ser el preferido. Aunque hacía mucho que no me venías a ver. ¡Celos! ¡Ja!

Tuco se aleja riendo. Llega a la mesita y, siempre riendo, vuelca parte

del contenido de una jarrita en una taza. De repente para de reír, se echa el líquido a la garganta y empieza a hacer sonoras gárgaras. Sebastián, que daba vueltas por ahí casi desesperado, buscando la forma de explicar la realidad a Tuco, pega un brinco. Después se acerca con cuidado.

SEBASTIÁN: ¿Qué hacés?

Tuco no oye. El ruido de sus gárgaras no le deja oír nada. Sebastián le golpea en el brazo y Tuco lo mira sin dejar de hacer gárgara.

SEBASTIÁN: *(Todo lo fuerte que puede)*. ¿Qué hacés?

Tuco se señala el oído como diciendo que no oye nada y agrega un gesto pidiendo que espere. Después echa el contenido de su boca en otro recipiente y mira a Sebastián.

TUCO: ¿Qué pasa?

SEBASTIÁN: Te pregunto qué hacés.

TUCO: Gárgaras. *(Vuelca más líquido del jarro a la taza)*. Clara de huevo. Para la gola. *(Se señala la garganta y vuelve a introducir el líquido en su boca. Nuevas ruidosas gárgaras. Sebastián camina dos o tres pasos por ahí desesperado y al fin resuelve enfrentar el problema. Se acerca a Tuco y le habla fuerte, para que pueda oír. Pero no lo conseguirá)*.

SEBASTIÁN: Mirá, Tuco. El Mingo te macaneó. *(Tuco sigue con sus gárgaras mientras mira de reojo inexpresivamente a Sebastián. Sebastián insiste)*. Te jodió, ¿entendés? No conoce a nadie en la televisión. Te estuvo cargando, nada más. *(Tuco sigue con sus gárgaras y señala su oído. Sebastián grita más fuerte)*. ¡Digo que el Mingo es un hijo de puta que te estuvo cargando... y que vos sos un boludo que se dejó cargar! ¡No te va a mandar acompañamiento ni un carajo, Tuco! ¡Y vos no vas a cantar en ninguna parte! ¡Ese tiempo ya pasó!, ¡entendés! ¡ya pasó! ¡Y vos también ya!... *(Tuco deja de hacer gárgaras y el grito de Sebastián se oye muy claramente cuando agrega)*. ¿O tu familia entonces tiene razón cuando... *(Se da cuenta que las gárgaras terminaron y ve a Tuco que lo mira con mirada extraña, inmóvil, con la boca cerrada llena de clara de huevo. Y entonces baja el volumen y la velocidad cuando continúa mecánicamente)* ...cuando dice que vos...?

Quedan mirándose un instante. Tuco va al recipiente y echa allí el contenido de su boca. Luego vuelve a mirar a Sebastián, que está inmóvil, casi temeroso, como si acabara de confirmar algo terrible. Tuco se acerca a él.

- TUCO: ¿Qué dice mi familia?
- SEBASTIÁN: (*Temeroso, vacilante*). Nada. Que... que te encerraste aquí hace una semana y que...
- TUCO: (*Con suficiencia*). Y que estoy loco.
- SEBASTIÁN: (*Rápido*). No, no, eso no. Qué me van a decir eso. Al fin de cuentas es tu familia, ¿no?
- TUCO: Qué raro. (*Prueba su voz*). Do... do... dododo.
- SEBASTIÁN: ¿Por qué raro?
- TUCO: Porque me gritan loco a cada rato. Se ponen ahí detrás de la puerta y meta gritar: “Estás loco, Tuco, estás loco. Salí que te vas a enfermar. Si no salís vamos a llamar a la policía...” Je. Te imaginás el miedo que me da. Si llega a venir la cana los que van adentro son todos ellos. (*Prueba su voz*). Do... do... dododo... Eso es lo que pasa con los que están rayados: creen que los rayados son los otros. Do... do... dododo... Por eso me encerré aquí. No los iba a denunciar. Como vos decís, por más que a uno le duela, es la familia. Pero te aseguro que a veces hay que hacer un esfuerzo... Por ejemplo ese lío con la comida. Yo no pensaba comer más. Para qué. Ahora estoy muy ocupado ensayando, y... Con que me mandaran clara de huevo era suficiente. ¡Pero el primer día que pasé sin comer hicieron un lío ahí detrás de la puerta! Ahí confirmé mi sospecha de que... (*Se toca la sien con un dedo*) y yo sin comer me sentía lo más bien: lo más livianito. Pero qué le vas a hacer: con los locos hay que disparar por donde ellos disparan, así que... ahora como. Les abro la puerta un poquito... y me dejan la bandeja ahí, en el suelo. Corro el riesgo de que me pongan algo en la comida, eso sí. ¿Pescás, no? Pero yo los jodo: primero pruebo un poquito, y si no me pasa nada sigo. Pero ya te dije: no los voy a denunciar; al fin de cuentas es la familia. Do... do... dododo...
- SEBASTIÁN: (*Mira alrededor como preocupado*). Este... y cuando... cuando querés ir al baño... ¿cómo hacés? (*Tuco lo mira y sonríe. Sebastián serio*). Digo yo: ¿vas al baño? (*Sin perder la sonrisa, Tuco va a la mesa y toma un gran cuchillo. Se lo muestra y Sebastián retrocede suavemente*).
- TUCO: Ellos saben. Pego un grito, hago así, vas a ver. (*Va a la puerta y desde allí grita fuerte*). ¡Cuidado, que voy al baño! (*Gira hacia Sebastián muy divertido*). Seguro que ya rajaron todos. Vía libre, vas a ver. (*Abre la puerta suavemente esgrimiendo el cuchillo, muerto de risa. Abre, muestra a Sebastián*). ¿Viste? (*Cierra*). Y después, desde el baño, lo mismo: “¡Cuidado, que ya salgo!” Y ni un alma en el camino. Tan

locos no son. Le tienen un jabón al cuchillito. Jejeje. (*Esgrime el cuchillo*). ¿Sabés cuándo empecé a darme cuenta de que estaban rayeti? Cuando empecé a ensayar y les tuve que contar lo de Mingo y la televisión. Claro, vieron que no iba a laburar, y entonces... ¿Sabés lo que me dijeron? Que el Mingo me estaba tomando el pelo. Y Graciélita me dijo otra cosa: que me estaba jodiendo, me dijo. Jodiendo. ¿Te parece que esa es manera de hablar para una chica?

SEBASTIÁN: Y... son modernos...

TUCO: ¿Pero te das cuenta? Que mi propia hija me diga eso del Mingo. Es lo mismo que si de repente me dijera que vos también me estás jodiendo. Vos. Que sos más amigo que el Mingo, todavía. ¿Viste que no tenés por qué ponerte celoso? Sos más amigo que el Mingo. Nadie lo discute.

SEBASTIÁN: No, no, claro que no.

TUCO: Si me dijeran que vos me estás jodiendo... entonces sí... No sé... (*Mira el cuchillo con rabia y lo deja sobre la mesa. En seguida prueba su voz*). Do... do... dodododo... Hoy hay mucha humedad.

SEBASTIÁN: Sí, mucha, sí. (*Tuco vuelve a hacer gárgaras. Sebastián busca algo para decir. Lo encuentra*).

SEBASTIÁN: Digo yo... ¿y no extrañas la vida que llevabas antes? (*Tuco detiene su gárgara. Lo mira inquisidor con la boca abierta*).

TUCO: ¿Ah?

SEBASTIÁN: (*Rápido*). No, nada, nada. Terminá tranquilo. (*Tuco termina sus gárgaras y escupe en el recipiente*).

TUCO: ¿Qué decías? (*Prueba*). Do... do... dododo... (*Queda más o menos satisfecho*).

SEBASTIÁN: Nada... Que... en fin... si no extrañas la vida que llevabas antes.

TUCO: (*Risueñamente sorprendido*). ¿De qué vida me hablás? ¿La de la fábrica?

SEBASTIÁN: (*Confuso*). Bueno la de la fábrica toda tu vida.

TUCO: (*Divertido*). Je. Entonces sí que tendrían razón en llamarme loco si yo extrañara una cosa así. Je. No me digas que vos la extrañarías.

SEBASTIÁN: Bueno... mirá: los días que cierro el kiosco, yo... (*Rápido por las dudas*). No te digo que lo extraño mucho, no. Pero... uno está tan acostumbrado, que... Vos entendés. Viene un cliente... viene otro... Hablás un poco con uno, otro poco con otro... Aunque sean tonterías: que hace calor, que hace frío... Pero te entretenés. Y

después tenés el paisaje: desde donde yo estoy se ve hasta la vereda de enfrente. La gente que pasa, los automóviles. Y a veces llueve y podés ver llover. Cómo no vas a extrañar un poco todo eso.

TUCO: (*Pensativo*). Claro. Vos porque tenés el boliche. Pero yo... siempre con la misma máquina ahí adelante: páfete-páfete, páfete-páfete... (*Mueve la mano como manejando una palanca*). El único paisaje son los fierros que se mueven. Y suerte que hacen ruido; porque así puedo cantar. Es lo único que tengo: como con el ruido de la máquina no se oye, me la paso cantando. Por eso me puedo conservar en forma. Do... do... dododo... Pero después, todo lo demás... Acordate cuando laburábamos juntos en el taller. ¿Te acordás cómo esperábamos el sábado? (*Recuerda*). ¿Te acordás cómo esperábamos el sábado?

SEBASTIÁN: (*Empieza a entrar en el recuerdo de Tucu*). Sí. Cómo no me voy a acordar. No llegaba nunca el sábado. Je.

TUCO: ¿Y cuando llegaba? ¿Te acordás cuando llegaba? La siestita, el mate... y a la tardecita el bañito con agua de colonia, la afeitada... la pilcha... Y ¡zas! ...al café.

SEBASTIÁN: (*Entusiasmado*). Y a la noche... la milonga.

TUCO: Sí. Y después de la milonga... otra vez el café. Y hasta que no empezaba a aclarar no parábamos, ¿te acordás? Meta tango y tango y blablablá, blablablá... Ja. Cómo hablábamos, ¿eh? No parábamos. Cuántos sueños, cuántos... (*Queda pensativo. Sebastián también, pero al fin este reacciona*).

SEBASTIÁN: Bueno... Pero todo aquello ya pasó. Qué le vamos a hacer. Ahora la vida es distinta. Nosotros somos distintos.

TUCO: (*Muy firme*). No. Vos sos el mismo Sebastián de siempre. El tiempo habrá pasado, pero vos sos el mismo Sebastián de siempre. De fierro. Se te puede dar el hígado, a vos, para que lo cuidés. (*Sebastián se mueve molesto*). No. Vos no cambiaste. Y eso que vos sí pudiste cumplir tu sueño. Me acuerdo como si fuera hoy... con el anicito siempre en la mano... ¿Siempre tomás el anicito?

SEBASTIÁN: No, ahora no. Un día empezó a caerme mal y desde entonces...

TUCO: (*Algo confundido*). Bueno... en algo uno tiene que cambiar un poco. Ahí habrás cambiado; pero en todo lo demás no. ¿Te acordás cuando decías... así, con la copita en la mano...?, es como si estuviera viéndote: “Lo que yo quiero es algún día no depender de nadie. Aunque sea tener un bolichito... pero vivir en libertad, no depender de nadie”. ¿Te acordás? Bueno, tuviste el bolichito. Lo que querías.

No dependés de nadie. Cumpliste tu sueño.

SEBASTIÁN: Bueno... Tanto como cumplir mi sueño...

TUCO: (*Deprimido*). Sí, Sebastián, sí. Cumpliste tu sueño. En cambio yo... primero por una cosa... después por otra... la cuestión es que nunca pude... (*Se endurece. Palmea el hombro de Sebastián*). Pero ahora sí, Sebastiancito. Ahora sí. Alguna vez se me tenía que dar. Do... do... dododo... (*Sigue probando la voz*).

SEBASTIÁN: (*Intentando suavemente*). ¿Pero a vos te parece que a esta altura de la vida, cuando uno ya...? ¿De veras que tenés ganas de...?

TUCO: ¿Ganas? Je. ¿Quién habla de ganas? Uno no debe pensar solamente en uno mismo. Uno también debe pensar en los demás. Se debe a su público, como me dijo el Mingo, ahí en la esquina, cuando le canté: tenía la boca así, abierta; ni sé cómo pudo hablar. “Mirá, Tuco –me dijo–, no tenés derecho a que el mundo se pierda la oportunidad de escucharte. No podés ser tan egoísta”. Eso me dijo: “No podés ser tan egoísta”. Qué te parece. Eso es decir algo, eh. ¿Y alguna vez vos viste que yo fuera egoísta?

SEBASTIÁN: No, claro que no, pero...

TUCO: (*Interrumpe*). ¿Entonces? Me tengo que brindar, qué querés que le haga.

SEBASTIÁN: Y... Podrías esperar al sábado. ¿Eh? ¿Qué te parece? Te brindás los sábados a la noche.

TUCO: Ah, sí. ¿Y vos creés que los sueños hay que cumplirlos los sábados a la noche, nada más? Eso cuando éramos jóvenes. Pero ahora... ¿y los otros días qué hago?

SEBASTIÁN: Y... Ensayás en la fábrica. Con el ruido de la máquina... Además... dentro de poco te vas a jubilar.

TUCO: (*Inmóvil*). ¿Seguro que no te estuvieron hablando?

SEBASTIÁN: (*Inocencia exagerada*). ¿Quiénes?

TUCO: (*Agresión exagerada*). ¡Esos!

SEBASTIÁN: (*Rápido*). No, no, ya te dije: para nada.

TUCO: (*Desconfiado*). Porque eso es lo que ellos quieren. “Volvé a la fábrica, que te falta poco para jubilarte”. Me tienen podrido con eso. Seguro que no te estuvieron hablando, ¿no?

SEBASTIÁN: Seguro, seguro.

TUCO: (*Más tranquilo*). Je. ¡Mirá si voy a reaparecer como “El Jubilado

Cantor"! ¡Están locos, no te dije! Carlos Bolívar. ¿Te gusta?

SEBASTIÁN: Qué.

TUCO: Mi nuevo nombre artístico. Carlos Bolívar.

SEBASTIÁN: Sí, sí. No es feo. Aquella vez que cantaste en el club... usaste otro nombre, ¿no?

TUCO: (*Molesto*). Ah. Te acordás.

SEBASTIÁN: Claro. Cómo no me voy a acordar si vos...

TUCO: (*Interrumpe molesto*). Bueno, olvidate. (*Sebastián calla en seco. Tuco se recompone*). Ahora todo va a ser distinto. Hasta el nombre. Me puse Carlos por el Morocho. Y Bolívar por San Martín.

SEBASTIÁN: ¿Cómo por San Martín?

TUCO: Sí. Quiero decir que primero pensé en ponerme San Martín. Carlos San Martín. No me digas que no era fenómeno. Pero después pensé que podía armarse algún lío y me puse Bolívar, que es extranjero. Ahí nadie puede decir nada. Además queda en el oído. Carlos Bolívar, Carlos Bolívar... Lo pensé mucho, no te creas.

SEBASTIÁN: Sí, sí. Ya lo creo.

TUCO: Je. "El Jubilado Cantor". Mirá un poco. (*Se acerca sigiloso*). ¿Sabés de qué tengo miedo?

SEBASTIÁN: ¿De qué?

TUCO: De que no lo dejen entrar.

SEBASTIÁN: ¿A quién?

TUCO: Al acompañamiento.

SEBASTIÁN: Ah.

TUCO: El Mingo me dijo que me los iba a mandar en seguida. Que apenas se desocuparan... Pero ya pasaron varios días. ¿No creés que esos lo pudieron haber parado, allí?

SEBASTIÁN: (*Piensa. Sonríe*). A mí no me pararon.

TUCO: Es cierto. (*Se tranquiliza*). Porque aquella vez, en el club, lo que falló fue el acompañamiento. ¿Te acordás que cada uno andaba por su lado? Además los hijos de puta agarraron un tono muy alto y por ahí me cuesta. Yo más bien soy barítono. ¿No ves? (*Canta*). "Viejo smoking de los tiempos... en que yo..." Más bien soy barítono. ¡Hijos de puta! Por eso tuve que parar. Preferí mandarme mudar antes que seguir así, con cada uno por su lado. Hijos de puta. Ni al estribillo pude llegar. Pero ahora es distinto. ¿Vos sabés las horas que llevo

ensayando? No me para nadie esta vez. El Mingo me lo dijo: “Se trata de que ensayes bien, con un buen acompañamiento”. Es un gran tipo el Mingo. Yo no lo conocía; la verdad que no lo conocía. ¿Sabés lo que me quería mandar como acompañamiento? Una orquesta. Pero yo le dije que no. Lo tuve que convencer. Era demasiado. Y aquí... dónde los iba a meter. Además me gustan las guitarras, qué querés que te diga. Siempre que no sean como aquellas del club. Guitarras como las de Gardel. Pero como el Gardel de antes. No el de las películas. El de antes. El Morocho. El verdadero Morocho. ¿Te acordás? En aquella época, cuando canté en el club... decían que yo me parecía al Morocho. ¿Te acordás? (*Sonríe y pone cara de Gardel*). Todo el mundo me lo decía. Lástima lo que pasó después. ¡Hijos de puta! “Agarramos en fa”, me decían después los boludos. Má qué fa ni qué fa. Yo más bien soy barítono. Y ellos, lo que tenían que hacer, era acompañarme, ¿no? Y bueno. “¡Fa!” Je. Si ese día hubiera tenido un buen acompañamiento ahora no iba a estar en la máquina todo el día, con ese ruido... (*Mira con picardía a Sebastián*). Pero algo de aquel tiempo voy a usar. Todo va a ser distinto, pero hay algo que... (*Sigilosamente va a una valija vieja, saca un smoking descolorido y se lo muestra como si fuera una bandera*). ¿Qué te parece?

SEBASTIÁN: ¿Qué es?

TUCO: Cómo “qué es”. Mirá, mirá. ¿No lo reconocés? (*Se pone el smoking que le queda estrechísimo, se estira el peinado y sonríe como Gardel*). ¿Y? ¿Te acordás? Falta el moñito. (*Se señala el cuello*).

SEBASTIÁN: Claro, claro. Es un smoking, ¿no?

TUCO: Claro. El del club. Lo guardé. Yo sabía que algún día lo iba a usar. Decime: ¿vos no tenés un moñito?

SEBASTIÁN: No. Moñito no... (*Se le ocurre*). Pero... podríamos salir a comprar. Yo te acompaño. Salimos los dos y entonces... (*Tuco mira de reojo el cuchillo que está sobre la mesa y Sebastián sigue su mirada*). No, no va a hacer falta el cuchillo. Saliendo conmigo nadie te va a... (*No sigue. Tuco piensa*).

TUCO: ¿Y en el boliche no tenés? (*Sebastián no entiende*). Moñitos. ¿No vendés?

SEBASTIÁN: Ah, no. Por ahora no. A lo mejor más adelante...

TUCO: (*Interesado*). Qué. ¿Pensás ampliar?

SEBASTIÁN: Claro. Quién no piensa en ampliar. ¿Vamos, entonces?

TUCO: (*No oye. Pensativo*). Así que pensás ampliar. Ja. De veras que te va

bien, entonces. ¿Viste? Vos cumpliste tu sueño.

SEBASTIÁN: (*Molesto*). Bueno... ya te dije que no es para tanto. Con el boliche voy tirando, eso sí. Pero tanto como cumplir el sueño... Ya ves: moñitos todavía no tengo.

TUCO: No. Pero vas a tener. Je. Me doy cuenta, me doy cuenta. Ya veo cómo sos. Nunca se acaba de conocer a la gente, ¿viste? Primero el Mingo... ahora vos. Vos sos como las personas que hacen algo importante en la vida: jamás te van a decir “yo hice esto o lo otro”. No. Lo hicieron y ya está. Nada de andar publicándolo por ahí. (*Cambia*). Pero hay que tener cuidado, che. Un poco de modestia está bien. Pero nada de exagerar. Mirá lo que me pasó a mí. Me pasé de modesto. Y aquí me tenés. Si hubiera sido un poquito más orgulloso, un poco más... no sé cómo decirte... si me hubiera dado el lugar... eso: si me hubiera dado el lugar que me correspondía... mi vida habría sido otra. Sí. Mi vida habría sido otra. (*Se sienta triste. Sebastián se conmueve. Se acerca*).

SEBASTIÁN: Bueno, Tuco. Al fin de cuentas vos no la pasaste tan mal. Está bien que no pudiste dedicarte al canto. Dios lo quiso así, qué le vas a hacer. Pero siempre tuviste laburo... (*Con un matiz personal, reflexivo*) ...formaste una buena familia...

TUCO: Todos locos.

SEBASTIÁN: (*Reaccionando*). Sí, claro, sí. Pero... bueno... algún día se curarán.

TUCO: ¿A vos te parece?

SEBASTIÁN: Claro. Con los locos pasa eso. Que en el momento menos pensado... zas... se les pasa. Por ejemplo ahora. A lo mejor ahora mismo, si vos salieses y les hablastes... tranquilo, sin el cuchillo... a lo mejor... quién te dice...

TUCO: (*Lo mira serio*). ¿Se te metió en la cabeza hacerme salir, a vos?

SEBASTIÁN: ¿Por qué me decís eso?

TUCO: Primero a buscar el moñito... ahora que salga a curar a los locos esos... Que se curen solos. Me tienen podrido.

SEBASTIÁN: Bueno... Vos dijiste hace un ratito que había que brindarse a los demás, ¿no?

TUCO: Sí. Pero con el arte.

SEBASTIÁN: Además... no es que yo quiera que vos salgas. Lo que yo quiero es que no te quedés encerrado aquí adentro. (*Sin mucha convicción*). Que sientas un poco el aire de afuera, en fin, que...

- TUCO: (*Lo mira con ternura*). Siempre el mismo Sebastián.
- SEBASTIÁN: ¿Cómo?
- TUCO: Igual que cuando hablabas en el taller. Y mirá que pasaron años, eh. El aire... la libertad... Seguís hablando igual. Contame, contame.
- SEBASTIÁN: (*Molesto*). Que te cuente qué.
- TUCO: Cómo es eso. El aire... la libertad. Ahora vos tenés todo eso, contame cómo es. Dentro de poco yo también lo voy a tener.
- SEBASTIÁN: (*Cada vez más molesto y con menos convicción*). Ah. Bueno, mirá... Se trata de poder respirar por tu cuenta, sabés. Porque tenés ganas, sin nadie al lado que te obligue, que te diga: “ahora meté aire adentro, ahora sacalo”. ¿Entendés? (*Repite con rabia*). Nadie que te diga “¡metelo, sacalo, metelo, sacalo!”
- TUCO: (*Ríe*). Ja. Está bien eso. Claro que te entiendo. Eso es lo que me están diciendo ellos siempre: “Metelo, sacalo”. Je. Está bien eso.
- SEBASTIÁN: Bueno... Yo no me refería a la familia, sino a todo... Al mundo en general. La familia a veces te puede ayudar.
- TUCO: Decís eso porque vos no tenés familia. Mirame a mí.
- SEBASTIÁN: Sin embargo... a veces... quién sabe... si vos pusieras algo de tu parte...
- TUCO: (*Se aleja violentamente*). ¡No rompás más con eso! ¡Cada uno tiene su idea, y... cada uno tiene su idea! (*Se detiene frente al cuchillo. Lo mira. Se calma. Gira hacia Sebastián ya calmó*). De todos modos... podemos seguir siendo buenos amigos. No tenemos por qué estar de acuerdo en todo para ser amigos, ¿no? Vos pensás que a los locos se los puede curar. Yo no. Bueno, En eso no pensamos igual. Pero no tenemos por qué discutir.
- SEBASTIÁN: Claro, claro. No discutamos y ya está.
- TUCO: Eso. (*Se acerca sonriente y cordial*). Bueno, dale, contame. En lo de la libertad en general estamos de acuerdo, así que contame.
- SEBASTIÁN: Qué querés que te cuente.
- TUCO: Cómo respirás. Je. Me imagino tu vida en el boliche. Hacés lo que querés, ¿no? (*Sincero*). Al que te hincha mucho... lo rajás, ¿no?
- SEBASTIÁN: (*Molesto, hesitando*). Bueno... en general la gente no hincha tanto. Si uno la sabe tratar... Además vienen y se van, así que...
- TUCO: ¿Y qué hacés cuando no hay nadie? Contame, contame.
- SEBASTIÁN: (*Le cuesta*). Y... Hago cuentas... reviso la mercadería... (*Al fin descubre*). Escucho radio. Casi siempre tengo encendida la radio. Me

hago unas panzadas de radio bárbaras.

TUCO: Escuchás tangos.

SEBASTIÁN: Sí. También.

TUCO: (*Lo palmea*). Mirá cuando me escuchés a mí. Pero contá, contá. Qué más hacés.

SEBASTIÁN: (*Cada vez más molesto*). Y... mucho tiempo para otras cosas no tengo.

TUCO: Pero vos decías que mirabas la calle... la vereda de enfrente...

SEBASTIÁN: Ah, sí, claro, sí.

TUCO: Bueno. ¿Y qué ves?

SEBASTIÁN: Y... la gente. (*Cada vez más serio y molesto*). Los autos, los... (*Intenta sonreír pero no puede*). En fin... la vida que pasa.

TUCO: (*De repente pensativo*). Cómo pasa, eh.

SEBASTIÁN: ¿Quién?

TUCO: La vida.

SEBASTIÁN: Ah, sí. (*También pensativo*). Pasa, sí. (*Quedan los dos pensativos en silencio*).

TUCO: (*De repente*). ¿Y cuándo llueve?

SEBASTIÁN: ¿Cómo?

TUCO: Dijiste, antes, que a veces llueve, y vos mirás.

SEBASTIÁN: (*Otra vez nervioso*). Ah, sí. Y BUENO: cuando llueve la vida pasa más rápido; todos rajan. Je. Nadie se quiere mojar. (*Recuerda con molestia, se endurece*). El otro día una vieja se paró ahí, delante del kiosco, con el paraguas todo chorreando... y vos sabés que yo le decía “señora, corra el paraguas que me está mojando toda la mercadería”... y la vieja como si no oyera, revisando todo, oliendo todo como si todo estuviera podrido... ¿Y al final sabés lo que me compró? Un chocolatín. De los chiquitos. Se mojó toda... me mojó toda la mercadería... y compró un chocolatín. De los chiquitos. ¿Qué te parece? (*Se ha ido enfureciendo*). Por un chocolatín de mierda me amargó el día. ¿Te parece justo? ¿Eh? ¿Te parece justo? Decime.

TUCO: (*Solidario*). No. Claro que no.

SEBASTIÁN: Ah. Porque por ahí te conmovías y salías diciendo que era una pobre viejita indefensa, o algo así.

TUCO: No. Cómo voy a decir eso. Era una vieja boluda. Si dejaba chorrear el paraguas ahí...

SEBASTIÁN: (*Creciendo en su ira*). Eso. Una vieja boluda. Y la calle está llena de viejas boludas.

TUCO: (*Curioso*). ¿Ah, sí?

SEBASTIÁN: Já. ¡Si supieras todas las que hay!

TUCO: ¡No me digas! ¿Y vos las ves?

SEBASTIÁN: ¿Si las veo? Ja. Y a veces tengo que tocarlas, también. La vez pasada una con cien lucas se quería llevar tres paquetes de pastillas. Tuve que agarrarle la mano así... (*Toma por el puño a Tuco y cachetea su mano*) ...y hacérselos soltar a la fuerza. Se hacía la sorda, la hija de puta.

TUCO: Esa muy boluda no era.

SEBASTIÁN: (*En el colmo de su ira*). Boluda... Hija de puta. Es lo mismo.

TUCO: (*Después de mirar con comprensión a Sebastián, con deseo de animarlo*). Bueno... menos mal que... también irán chicos a comprar, ¿no?

SEBASTIÁN: De esos mejor no hablemos. (*Camina nervioso*).

TUCO: (*Después de una pausa*). Algunos problemitas tenés, parece.

SEBASTIÁN: (*Debe aceptar*). Y, sí. Algunos problemitas. No va a ser todo un lecho de rosas.

TUCO: Claro. (*Tiempo*). Pero igual. La libertad no se paga con nada.

SEBASTIÁN: Claro que no.

TUCO: (*Volviendo a entusiasmarse*). Y además... después, a la noche... ¿siempre vivís solo en aquel cuartito?

SEBASTIÁN: Sí, siempre. (*Queda pensativo*).

TUCO: (*Canta sonriendo*). “Cuartito azul”... Je. ¡Sebastiancito, carajo! Las fiestachas que te debés mandar allí, eh.

SEBASTIÁN: (*Más reconcentrado*). Sí, claro.

TUCO: Por eso... la libertad no se paga con nada. (*Intranquilo*). Y esos turros que no aparecen. (*Más nervioso*). Después vienen los líos: que el “fa”, que el “mi”... Y no entienden que yo soy casi barítono. Y que lo único que necesito es que me acompañen. Un buen acompañamiento.

SEBASTIÁN: (*Triste, ensimismado*). Quién sabe no vienen, Tuco.

TUCO: ¿Cómo?

SEBASTIÁN: Que quién sabe no vienen.

TUCO: ¿Cómo no van a venir! Que tarden un poco no quiere decir que... (*Lo mira atentamente*). ¿Vos sabés algo?

SEBASTIÁN: (*Lucha consigo mismo*). No, no, no sé nada. Digo nomás. Podría ser que...

TUCO: (*Piensa*). De veras. Tenés razón. No lo había pensado. Por Mingo yo pongo las manos en el fuego. Pero a esos turros no los conozco; y quién te dice que le fallaron. (*Sebastián va a decir algo pero calla. Tuco sigue pensando*). O fueron esos... (*Señala la puerta de entrada*) ...que no los dejaron entrar. (*Sebastián calla nerviosamente. Tuco lo mira y se le ocurre algo*). Sebastián.

SEBASTIÁN: Qué.

TUCO: Acompañame vos.

SEBASTIÁN: ¿Yo? ¿Con qué?

TUCO: Con guitarra.

SEBASTIÁN: Pero si no sé tocar.

TUCO: Aprendés.

SEBASTIÁN: ¿Pero vos sabés el tiempo que se necesita para...?

TUCO: Un curso rápido. Si esperé hasta ahora puedo esperar un poco más. Además con vos sería grandioso. Dale, Sebastián, acompañame.

SEBASTIÁN: Pero es que yo... (*Con decisión*). Además no puedo, Tuco.

TUCO: Por qué no podés. Si te ponés a aprender...

SEBASTIÁN: Aunque me ponga. (*Muestra la mano*). Tengo los dedos cortos.

TUCO: Hay guitarras chiquitas; eso no importa. Y es fácil. Escuchá y vas a ver qué fácil. (*Tuco imita con las manos como si tocara la guitarra y canta*). “Viejo smoking de los tiempos...” (*Se acompaña con la supuesta guitarra*). “Yin, yin... en que yo también tallaba... yin... yin...” (*Sebastián lo mira con una mirada nueva. Tuco termina las estrofas y enfrenta a Sebastián*). ¿Viste qué fácil? ¿Eh? ¿No es fácil?

SEBASTIÁN: (*Accediendo casi*). Sí. Pero yo...

TUCO: (*Apurándolo*).

SEBASTIÁN: (*En lucha consigo mismo*). No, Tuco, no puedo. Yo... Además quién sabe ya está el repartidor esperándome en el boliche.

TUCO: (*Se inmobiliza*). Está bien. Está bien. Andate, nomás. Claro. Total... vos ya triunfaste. Los demás que se jodan.

SEBASTIÁN: No es eso, Tuco. Es que...

TUCO: Andate, andate, nomás. (*Pausa. Sebastián lucha consigo mismo y al fin decide irse lentamente. Cuando llega a la puerta se oye la voz de Tuco*).

- TUCO: Pensaba darte una foto mía, dedicada, con moñito y todo, para que la pusieras ahí en el kiosco. Ahora no te voy a dar un carajo.
- SEBASTIÁN: Pero Tuco. Yo...
- TUCO: Andate, andate, nomás. *(Sebastián camina dudosamente otro paso hacia la puerta pero se detiene otra vez cuando Tuco vuelve a hablarle)*. Y no te voy a dar ninguna entrada para que me vayas a ver en vivo a la tele. Te la vas a tener que conseguir vos. Vos mismo te la vas a tener que conseguir. Y sabés cómo se van a matar para conseguir una entrada para verme a mí, ¿no? Van a tener que hacer una cola de tres días. Eso. Y vos de acá. *(Un corte de manga)*. Vas a tener que verme en tu roñoso televisor, si querés verme. Vas a tener que interrumpir una de esas fiestachas que hacés en tu bulín; porque las minas van a querer verme a mí. Y lo único que vos vas a poder decirles es que yo era amigo tuyo. “Era”, ¿entendés? “¡Era!” Porque desde ahora podés hacer de cuenta que no te conozco. Y si al salir te cruzás con los de las guitarras... por favor... ¡ni se te ocurra decirles una sola palabra, eh! ¡Ni saludarlos!
- SEBASTIÁN: *(Desesperado)*. ¡No van a venir, Tuco!
- TUCO: *(Lo mira con desprecio)*. Ah. Ahora sos pesimista, también. Quién lo hubiera dicho. Vos pesimista. Esa no es la manera de hablar de un triunfador, qué querés que te diga.
- SEBASTIÁN: ¡No hinchés más con eso, Tuco! ¡Yo no soy ningún triunfador! ¿no entendés? ¡Yo no soy ningún triunfador!
- TUCO: *(Perplejo)*. Qué. ¿Así que no triunfaste?
- SEBASTIÁN: ¡No jodas más con eso! Lo único que yo te pido es que no te encierres aquí como... como si encerrándote... ¿Qué ganás con encerrarte, decime? ¿Qué ganás con encerrarte?
- TUCO: *(Lo mira asombrado)*. No triunfaste. Y todavía me hablás de libertad.
- SEBASTIÁN: Yo no te hablé de nada, Tuco. Yo... Lo único que yo...
- TUCO: *(Con cierto desprecio)*. Podrías haber triunfado conmigo. Te lo perdiste.
- SEBASTIÁN: Tuco... Yo...
- TUCO: No tenés nada que aclarar. Andate, nomás. *(Empieza a quitarse el smoking. Sebastián se desplaza lenta y desesperadamente hacia la puerta. Tuco lo detiene otra vez)*.
- TUCO: Je. “De motu propio”.
- SEBASTIÁN: *(Volviéndose rápida y ansiosamente)*. ¿Eh? ¿Cómo?

- TUCO: Me dijiste que habías venido “de motu propio”. Vos también me jodiste.
- SEBASTIÁN: (*Apenas*). No, Tuco. Lo que yo...
- TUCO: Me importa un carajo. Andate, andate nomás. (*Vacilante, Sebastián va hasta la puerta, se detiene. Mira cómo Tuco guarda el smoking en la valija. Al fin se detiene*).
- SEBASTIÁN: ¿Me voy, entonces? (*Tuco no responde*). Mirá que me voy, eh. (*Tuco, después de guardar el smoking, va a la mesita y vierte clara de huevo del jarro a la taza. Vuelve a hacer gárgaras y no oye a Sebastián, que sigue hablando*). Yo no tengo la culpa, Tuco. Yo quise ayudarte, nada más. El que te jodió fue el Mingo. Es un hijo de puta. Y vos sos un cantor fenómeno. (*Gárgaras más fuertes. Sebastián se acerca y grita más fuerte*). ¡Escuchame, Tuco! Te digo que yo vine porque quise ayudarte. No te jodí. (*Más fuerte las gárgaras. Grito más fuerte de Sebastián*). ¡Oíme, carajo! ¡Te digo que yo no tengo la culpa! (*Tuco se señala el oído como diciendo que no oye*). ¡Digo que yo no tengo la culpa... y que siempre pensé que sos un cantor fenómeno! ¡Lo de la televisión es puro grupo pero vos no sos grupo, Tuco, vos no sos grupo! (*Tuco va disminuyendo la potencia de sus gárgaras*). ¡Sos un cantor fenómeno! ¡Como Gardel! ¡Cantás mejor que nunca! ¡Y te parecés! ¡Claro que te parecés, Tuco! ¡Y si querés... (*Toda una rebelión*) si querés te acompaño, qué carajo! ¡Hago un curso rápido y te acompaño! ¡Y voy a ser mejor guitarrista que cualquiera de esos turros que el Mingo dijo que iba a mandar y que...! (*Calla de repente porque Tuco ya dejó de hacer las gárgaras y lo mira fijo. Luego Tuco va a la mesita, vierte la clara de huevo en el recipiente y enfrenta a Sebastián*).
- TUCO: ¿Cómo dijiste?
- SEBASTIÁN: Que... que yo te acompaño. Hago un... un curso rápido, y... te acompaño, Tuco.
- TUCO: ¿Seguro?
- SEBASTIÁN: Seguro.
- TUCO: (*Va rápidamente a la valija, saca el smoking, se lo pone y sube al cajón*). Empecemos a ensayar, dale. Agarrá la guitarra.
- Sebastián mira alrededor confundido.*
- TUCO: (*Haciendo ademanes como pulsando una guitarra imaginaria*). Dale. Agarrala.

SEBASTIÁN: Ah, sí. *(Va junto a Tuco y hace como que pulsa una guitarra)*. Triiin, triiin, triiinn...

TUCO: Eso. Afinala. Pero nada de “fa”, eh. Ya escuchaste el disco. Lo que yo necesito es un acompañamiento, nada más.

SEBASTIÁN: Vos cantá, Tuco. Cantá que matamos. Dale.

TUCO: Dale. Tocá. *(Pone cara con sonrisa de Gardel y prepara su ademán. Sebastián, feliz, responde con otra sonrisa)*.

SEBASTIÁN: *(“Tocando”)*. Triiin, triiin, triii...

TUCO: *(Canta)*. “Viejo smoking de los tiempos... en que yo también tallaba...” *(Y sigue cantando mientras Sebastián lo acompaña entusiasmado)*.

FIN

Jorge Dubatti

Universidad Nacional de Buenos Aires

Mauricio Kartun (San Martín, Provincia de Buenos Aires, 1946) ocupa hoy un lugar central en el teatro argentino por su triple actividad de dramaturgo, maestro de dramaturgos y director. La visión retrospectiva de su obra afirma la vigencia de su poética a través de un cuarto de siglo y se proyecta hacia el futuro. Kartun ya es un clásico del teatro nacional.

Su vínculo con la escena surgió a fines de los sesenta, junto a Augusto Boal y Oscar Fessler, con quienes estudió actuación y dirección. A comienzos de los setenta Kartun dejó el puesto del Mercado de Abasto, en el que trabajaba, para dedicarse a la militancia y el teatro. Empezó a escribir una serie de textos que más tarde decidiría no editar: *Civilización... ¿o barbarie?* (en colaboración con Humberto Rivas, 1974, dir. Armando Corti), *Gente muy así* (1976, Grupo Cumpa) y *El hambre da para todo* (1977). En 1993, en su “Reseña autobiográfica o algo por el estilo”, Kartun resumió esa primera etapa de su escritura como “una dramaturgia de urgencia, que respondía con rapidez periodística” a los estímulos y necesidades de la realidad política y estaba destinada a “eufóricos circuitos barriales”²⁷. En esos años publicó algunas notas sobre cultura popular en la revista *Crisis*²⁸ y compuso las letras de las canciones de *Los hijos de Fierro*, la película de Fernando “Pino” Solanas.

Un imaginario personal

La dictadura lo obligó a interrumpir aquella “dramaturgia de urgencia”. Kartun se inscribió entonces en un taller de escritura dramática dictado por Ricardo Monti, el autor de *Historia tendenciosa de la clase media* y *Una noche con el Sr. Magnus e hijos*. El aprendizaje con Monti le abrió nuevas perspectivas estéticas, que culminaron en la concreción de *Chau Misterix* (1980), *La casita de los viejos* (Teatro Abierto, 1982) y *Cumbia morena cumbia* (Teatro Abierto, 1983), una trilogía de teatro breve donde ya está cifrada nítidamente la identidad de su poética.

27 M. Kartun, “Reseña autobiográfica o algo por el estilo”, en su *Teatro 2*, Buenos Aires, Corregidor, 1999, pp. 131-139. También en su *Escritos 1975-2001*, Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas, Los Libros del Rojas, 2001, compilación y prólogo a cargo de J. Dubatti, pp. 105-112.

28 Dos de ellas, sobre el Carnaval de Buenos Aires, San La Muerte y San Son, fueron recogidas en el citado *Escritos 1975-2001*, pp. 155-169 y pp. 170-182.

En 1987, bajo la dirección de Jaime Kogan, Kartun estrenó su primer obra “larga”, *Pericones*, en el Teatro San Martín. El episodio de acceso al circuito oficial marcó su “consagración” como autor en el campo teatral. Poco antes Kartun inició su labor como formador de dramaturgos.

Con él se forman, hasta el día de hoy, durante dos décadas, decenas de dramaturgos argentinos y extranjeros, entre ellos algunos de los exponentes más destacados de la escena actual de Buenos Aires: Daniel Veronese, Patricia Zangaro, Rafael Spregelburd, Lucía Laragione, Alejandro Tantanian, Federico León, Patricia Suárez, Pedro Sedlinsky... Kartun tiene la extraña capacidad de ayudar a sus discípulos a concretar sus propias poéticas, evita las recetas de “manual”, favorece la singularidad de cada creador²⁹.

En 1988 estrenó *El partener*, y poco antes concretó su primera experiencia como director: *El clásico binomio*, de Rafael Bruzza y Jorge Ricci, con el Equipo de Teatro Llanura, en Santa Fe.

Versiones: el Jinete sin cabeza

Por encargo del Teatro Nacional Cervantes, Kartun escribió una adaptación de *Las aves* de Aristófanes, que finalmente llegó a escena en 1991 en el Teatro del Pueblo con dirección de Villanueva Cosse, bajo el título de *Salto al cielo*. Ese mismo año presentó, con gran éxito comercial, *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de los documentos sobre el caso* (dirección de Jaime Kogan), que publicó en versión corregida diez años después de su estreno mundial³⁰. La década del noventa sumó a la trayectoria de Kartun un intenso trabajo como versionista o adaptador: *Corrupción en el palacio de justicia* (1992), de Ugo Betti, para el director Omar Grasso; *Volpone* (1994) de Ben Jonson, y *El pato salvaje* (1996) de Henrik Ibsen, para –y con– el director David Amitín, ambas en el Teatro San Martín. La dramaturgia de adaptación es un género que interesa profundamente a Kartun.

Las nuevas obras de la década plantearon una variante de producción: la escritura en colaboración, de la que nacieron *Lejos de aquí* (1993, con Roberto Cossa) y *La comedia es finita* (con Claudio Gallardou, 1994). A este momento pertenecen también las canciones de *Arlequino* (espectáculo de La Banda de la Risa) y *Aquellos gauchos judíos* (obra de Ricardo Halac y Roberto Cossa). En los noventa Kartun comenzó a publicar su teatro completo, nueva señal de su legitimación³¹.

29 Entre sus últimas experiencias como formador de dramaturgos, cabe destacar el volumen *Dramaturgia en banda* (coordinación pedagógica de M. Kartun), publicado por el Instituto Nacional de Teatro en 2004. El tomo reúne obras de Hernán Costa, Mariano Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak, José Montero, Ariel Barchilón, Matías Feldman y Fernanda García Lao.

30 *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de los documentos sobre el caso*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001.

31 *Teatro I* y *Teatro II*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, ambos tomos con estudio preliminar de Osvaldo Pelletieri, publicados respectivamente en 1993 y 1999.

La labor pedagógica de Kartun se extendió muy pronto fuera y dentro de la Argentina. Creó junto a Roberto Perinelli la Carrera de Dramaturgia en la Escuela Municipal de Arte Dramático. Empezó a dictar Creación Colectiva en la Escuela Superior de Teatro de la Universidad Nacional del Centro, en Tandil, y la Cátedra de Dramaturgia en la Escuela de Titiriteros del Teatro San Martín. Para el Grupo de Titiriteros del San Martín escribió en 1995 *La leyenda de Robin Hood*, obra para muñecos y actores, en colaboración con Tito Loréfcice. Avanzados los años noventa dio a conocer dos obras breves: *Como un puñal en las carnes*, estrenada en la Provincia de Buenos Aires³², y *Desde la lona*, incluida en el ciclo Teatro Nuestro (surgido de la iniciativa del gran actor Carlos Carella), y una pieza extensa: *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (estrenada en el Teatro San Martín, en 1998, con dirección de Laura Yusem).

Entre sus últimos trabajos se cuentan las adaptaciones de *Los pequeños burgueses* de Máximo Gorki (Teatro San Martín, 2001), de *El zoo de cristal* de Tennessee Williams y de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare (ambas para la directora Alicia Zanca, en el Teatro Regio y Teatro Alvear, respectivamente en 2003 y 2004), y las piezas originales *El niño argentino* (Beca Antorchas 1999, estrenada en 2006, en el Teatro San Martín), *La Madonnita* (estrenada en 2003 en el Teatro San Martín), *La suerte de la fea* y *El faltadito* (versión de *Las Bacantes* de Eurípides). En 2002 escribió *Perras* con el director Enrique Federman y los actores Néstor Caniglia y Claudio Martínez Bel, experiencia de dramaturgia de la escena, grupal. *Perras* es un texto singularísimo, producto de un sujeto colectivo que integra la investigación, los ensayos, el lenguaje de puesta en escena y los saberes acumulados durante la temporada en cartel³³. En 2001 Kartun reunió en el volumen *Escritos*³⁴ su producción ensayística. Años de producción fecunda y de múltiples reconocimientos³⁵.

32 Publicada además en la edición española: Teatro de Mauricio Kartun, Madrid, Casa de América, 1999.

Incluido en *Nuevo teatro argentino*, comp. J. Dubatti, Buenos Aires, Interzona, 2003, pp. 115-131.

Escritos 1975-2001 incluye los textos de Kartun sobre dramaturgia y cuestiones teatrales, sobre títeres, sobre su propia producción, los prólogos a la obra de sus alumnos, ensayos sobre cultura popular y sus intervenciones en actos políticos.

La relevancia de la obra de Kartun en la cultura argentina se objetiva también en la serie de distinciones que ha obtenido: Primer Premio Nacional de Dramaturgia, María Guerrero, Konex de Platino, Trinidad Guevara, Fondo Nacional de las Artes, Asociación de Cronistas del Espectáculo, Prensario, Argentores, Teatro del Mundo (UBA), Clarín, entre otros muchos.

33 M. Kartun, *Escritos 1975-2001*, passim. Al respecto, Jorge Dubatti, "Apéndice" en M. Kartun, *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001, pp. 129-165. También "Mauricio Kartun: dramaturgo, docente y coleccionista de 'viejos papeles'", Revista *Teatro/CELCIT*, n. 19-20 (setiembre 2001), soporte electrónico www.celcit.org.ar

34 J. Dubatti, "El teatro de Mauricio Kartun: identidad y utopía", en Mauricio Kartun, *Teatro*, Buenos Aires, Corregidor, 1993, pp. 279-286.

35 M. Kartun, "El aporte de América Latina al teatro del siglo xx", en su *Escritos 1975-2001*, ed. cit., p. 76.

Signos de identidad

El “bombardeo a la red conceptual”, sin embargo, preserva invariantes en la obra de Kartun: el interés por lo popular y por las situaciones en apariencia “menores”, bajo la consigna de que “lo menos es más”; la relación entre hombre y utopía, el tema del deseo como motor de la vida y fundamento de valor de la realidad, los correlatos metafóricos micropolíticos con la Utopía macropolítica; la manifestación de un pensamiento de resistencia antiposmoderna, que mantiene cierta fidelidad a las creencias de los setenta; el trabajo con “lo viejo”.

Kartun dedica muchas horas de su vida a juntar papeles viejos, objetos en desuso, fotografías antiguas de actores y de fiestas de Carnaval. Tiene un archivo documental incalculable, que de alguna manera trasciende en su poética. La poesía de lo viejo y de lo descompuesto atraviesa todo el teatro de Kartun. Su escritura –como dramaturgo y director– es un ejercicio de serendipia, o como él lo llama, “cirujeo cultural”³⁶: Kartun posee la capacidad de descubrir tesoros donde otros solo encuentran desperdicios, basura, materiales olvidables y despreciables. Su dramaturgia se conecta así con una vasta tradición simbólica argentina: la que explota la “riqueza de la pobreza”, variante nacional del minimalismo (que se remonta al trabajo con el “desierto” en Echeverría y Sarmiento) y que lo emparenta con la resiliencia, con la capacidad de construcción en tiempos de adversidad, con el don de “hacer de necesidad virtud”. La serendipia de Kartun nos hace descubrir maravillas donde parecía no haber nada. Éramos ricos y nos creíamos indigentes. Nuevamente este elemento funciona en la orgánica de todos los niveles textuales de la dramaturgia y de la puesta en escena: las viejas palabras, las viejas costumbres, los viejos objetos, los viejos espacios, y también el viejo teatro, la vieja literatura, las viejas manifestaciones del arte popular. Hay en Kartun una pasión por lo *retro*, por la estilización presente de los lenguajes del pasado, a su manera una forma de honrar y mantener viva la memoria de lo muerto.

“Creo que la estética es el lugar donde de manera más obscena exhibimos los creadores los signos de nuestra identidad”, señaló Kartun al referirse a *El partener*. Ciertamente, Kartun encuentra en su poética teatral una manera de pensar, o de buscar, una identidad de lo argentino, más específicamente del área rioplatense. Su poética se autodefine como metáfora pistemológica de nuestra identidad cultural: una metáfora que cifra una manera de estar en el mundo y concebirlo. Kartun destacó esa voluntad de identidad estética en una temprana entrevista³⁷, casi a la manera de un programa de investigación permanente de la estética como una política de existencia para lo nacional. Poética teatral de mezcla y cruces de la cultura alta y la baja, que no reivindica ninguna homogeneidad, que recupera las tradiciones populares locales y

36 Sobre la concepción de escritura teatral en Monti sugerimos la lectura de su artículo “El teatro, un espacio literario”, Revista *Espacios*, n. 5 (abril 1989), pp. 33-35.

37 Véase al respecto nuestra Tesis doctoral (en prensa) *El teatro de Eduardo Pavlovsky: poéticas y política (1961-2003)*, Universidad de Buenos Aires, 2004.

transforma la experiencia cotidiana del pasado y del hombre común en poesía, que extiende a su propia naturaleza esa identidad arltiana de “atorrante y metafísica”, que preserva el espíritu originario de la lucha política, la utopía y la resistencia –aunque más no sea encarnados en metáforas minimalistas– frente a una realidad adversa que reclama nuevas construcciones. Una poética que no se limita a ser “tradicionalmente receptora” de las poéticas europeas y norteamericanas y reivindica el propio deseo, la realidad de la propia experiencia³⁸, Un teatro bastardo.

Práctica de la rebeldía y la insubordinación a las estructuras de la cultura alta extranjera, trabajo en el borde, en el mestizaje. No en vano Kartun rescata como la fundación de un teatro identitario nacional el *Juan Moreira* tosco y circense de Eduardo Gutiérrez y José Podestá y a partir de aquella “hibridez fundacional” la aparición de “nuevas mezclas”: el grotesco criollo, la escena nativa, el teatro anarquista, la revista porteña, el teatro judío, hasta llegar a “nosotros, los dramaturgos contemporáneos argentinos” empeñados en generar “una estética propia que intenta no parecerse a ninguna” (*Escritos*, p. 82). Acaso sea esta última la definición más precisa para los dramas de Mauricio Kartun.

Bibliografía

Teatro I y Teatro II, Ediciones Corregidor, con estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, respectivamente en 1993 y 1999.

Teatro, Madrid, Casa de América, 1999.

Escritos 1975-2001, Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas, Los Libros del Rojas, 2001, compilación y prólogo a cargo de J. Dubatti. Contiene la producción ensayística y los metatextos de Kartun, así como su “Reseña autobiográfica o algo por el estilo”.

Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de los documentos sobre el caso, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001, estudio postliminar de Jorge Dubatti.

La Madonnita, compilación y edición a cargo de J. Dubatti, Buenos Aires, Atuel, Biblioteca del Espectador, 2005.

Escritos 1975-2005, Buenos Aires, Colihue, Col. Praxis Teatral, 2006. Nueva edición, corregida y ampliada de la producción ensayística y los metatextos. Actualiza la “Reseña autobiográfica o algo por el estilo” hasta el 2005 y suma quince textos nuevos.

Teatro, Buenos Aires, Losada, Col. Gran Teatro, 2006, estudio preliminar de J. Dubatti.

El Niño Argentino, compilación y edición a cargo de J. Dubatti, Buenos Aires, Atuel, Biblioteca del Espectador, 2007.

38 En el curso de este trabajo distinguiremos los siguientes conceptos: Macropoética o rasgos poéticos de un conjunto textual o grupo de obras; Micropoética o rasgos poéticos de un texto particular, considerado en su singularidad; Archipoética o poética abstracta, constructo teórico (véase J. Dubatti, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, 2002, Cap. III).

> la casita de los viejos

UNA VEREDA EN LA NOCHE. VERANO. LA ESCENA ALUMBRADA APENAS POR LA LUZ QUE SE FILTRA ENTRE LAS PERSIANAS ENTREABIERTAS. EN UNA RADIO LEJANA EL RELATO BORROSO DE UN PARTIDO DE FÚTBOL.

SENTADO EN EL UMBRAL DE UN PASILLO PROFUNDO Y OSCURO, RUBENCITO, COME LENTAMENTE —UNA TRAS OTRA— UVAS PELADAS QUE SACA DE UN VASO. TIENE DIEZ AÑOS. FLACO. ANTEOJOS. RETRAÍDO. TENSO.

A UN LADO RUBÉN, UN SESENTÓN DE ASPECTO ABATIDO OBSERVA TODO CON GESTO LENTO. UN PORTAFOLIOS

DESTARTALADO Y UN TRAJE BRILLANTE YA DE TANTO USO. ÉSAS ROPAS DESLUCIDAS SON —SIN EMBARGO— LAS ÚNICAS DE CORTE CONTEMPORÁNEO, EN CONTRASTE CON LAS DEL RESTO DE LOS PERSONAJES QUE SUGIERE LAS DE LOS CINCUENTA. SE ACERCA DESPACIOSAMENTE A RUBENCITO Y SE DETIENE A UNOS PASOS DEL CHICO. RUBÉN OBSERVA EN LO PROFUNDO DEL PASILLO, Y COMO SI ALGO LES HUBIERA DADO VIDA ESTALLAN DESDE ALLÍ UNAS RISAS CONTENIDAS. RUBENCITO SE AGITA, INQUIETO, SIN QUERER GIRAR LA CABEZA. RUBÉN SE ESTREMECE EN UN GESTO, A SU VEZ, CON EL QUE PARECIERA QUERER DETENER LO INEXORABLE.

RUBÉN: No quería...

POCHA: (Desde su escondite). ¡El Rubén se come la fruta...! (Risas y *cuchicheos*).

POROTA: (Igual). ¡Se la come sin cáscara...! (Vuelven a reír).

RUBENCITO: (Gira apenas la cabeza hacia atrás). ¡Siguen escorchando, voy y cuento...! (Más risas).

RUBÉN: (De pronto). Si vos no las dejaras... A las vecinas, digo... Si vos no las...

RUBENCITO: (Oscuro). Son dos...

RUBÉN: Pero vos sos un... un... hombrecito, ¿no? Y...

RUBENCITO: Son más grandes...

RUBÉN: Igual... no tienen por qué... Yo... Vos dirás por qué... Vos no sabés pero yo soy...

RUBENCITO: Sé.

RUBÉN: Claro... Claro... Cómo no vas a saber si...

POCHA: *(Siempre entre las sombras)*. ¡Volvió la visita! ¡Volvió la visita!

RUBÉN: Empiezan de nuevo... ¿Mamita está adentro...?

RUBENCITO: Lavando los platos...

RUBÉN: Decile.

RUBENCITO: Voy.

RUBÉN: Que hay visitas, decile...

RUBENCITO: ¿De parte de quién...?

RUBÉN: Dijiste que sabías.

RUBENCITO: SÍ. Pero ahora no sé más.

RUBÉN: Decile así... Ella sabe. Decile así: “hay visitas...”. *(Rubencito obedece. Rubén toma el vaso, lo observa con melancólica fruición, y comienza a comer las últimas uvas mientras trata de espiar el interior de la casa. Del pasillo de entrada salen finalmente Pocha y*

POROTA: *tienen 13 y 15 años. Porota es linda y gorda. Pocha es flaca y fea. Porota es simpática. Pocha es sensual. Ambas se mueven con nerviosos, tontos, gestos de adolescente)*.

POCHA: El Rubén se chupa las guindas... *(Estallan en una risa cómplice)*.

RUBÉN: No... No.. Son uvas...

POROTA: Claro... porque las tiene más chiquitas.

RUBÉN: *(Parece perderse en la evocación)*. Uvas peladas... Remojadas en vino. Me las preparaba mamá y yo salía a comerlas a la puerta. Me sentaba aquí a mirar pasar los tranvías y me comía una atrás de otra...

POCHA: A mí me gusta más la banana...

POROTA: A mí la banana con... con huevos.

POCHA: ¿Vos novia no tenés?

RUBÉN: *(Tocado)*. Novia... No... ya no.

POROTA: Porque todavía es muy chiquito...

POCHA: Pero después...

POROTA: ...cuando le crezca...

POCHA: ¡Va a ser novio mío...!

POROTA: ¡Mío! *(Largan su carcajada al unísono)*.

POCHA: ¿No le habrá crecido ya...?

POROTA: Dale, que no viene nadie.

- POCHA: Mostrame...
- RUBÉN: No, yo...
- POROTA: ¡Dale mostrá! (*Rubén acorralado se cubre con el portafolios*).
- POCHA: Siempre sos el mismo tonto... ¡Si no mostrás te palpo!
- POROTA: ¡Gente...! (*Se recomponen. Disimulan. Por el pasillo aparece Doña Rosa, su madre. Tiene ojos grandes, como de lechuza, y un bigote tupido que le oculta casi la comisura de los labios*).
- ROSA: ¡Pocha... Porota...! ¡Adentro! ¿Qué desea, caballero...?
- POCHA: ¡Mamá!... Es la visita...
- ROSA: ¿El nene?
- RUBÉN: El nene...
- ROSA: ¡Cosa bárbara...! ¿Pero cuántos años...?
- RUBÉN: Sesenta y... dos, casi.
- ROSA: ¡Ay Dios mío cómo pasa el tiempo...!
- RUBÉN: Lo tuve que pensar... Qué cosa... Antes nunca... tener que...
- ROSA: Sesenta y uno, claro... tres menos que mi Porota...
- POROTA: Y de Virgo como yo. Dos gotas de agua el carácter nuestro.
- ROSA: La última vez que te vi... ¿Qué hará...? Acababas de cumplir sesenta y cinco, que te habías dejado la barba hasta acá. Canosa la barba, diez años más te hacía. Un anciano, dicho con todo respeto. Después tengo como una imagen... ¿a los diecisiete te vi...? ¿Para la muerte de Eva, fue? (*Haciendo memoria*). Y que yo me acuerde... ¡Miento! ¡A los cuarenta y seis viniste! ¡El día de la tormenta de mi santo! (*A las hijas*). ¡Aprendan ustedes, desamoradas... vean cómo un buen hijo vuelve siempre a la casita de los viejos!
- RUBÉN: Vuelvo bastante...
- ROSA: Puede que a veces no me veas porque estoy adentro. Soy de salir poco, no como una callejera que no quiero mirar. Pero estoy. Vos estate tranquilo que yo siempre estoy.
- POROTA: ¡Vos de chico eras uno...!
- ROSA: Sabés que se me casaron las dos ¿no...? (*Rubén parece buscar algo, muy lejano, en la memoria*).
- POROTA: Yo con Osvaldo Rompehuesos.
- POCHA: Yo con el 15 de la 143...
- RUBÉN: El 15... no, no me acuerdo del 15... (*Vuela. Se ilumina*). ¡Me acuerdo, sí, del flaquito de pelo crespo...!

- POROTA: ¡El 28!
- RUBÉN: Bigote anchoíta... Parecía... Parecía, decíamos...
- ROSA: Desfile de hormigas...
- RUBÉN: ¡Desfile de hormigas...! Así le decíamos...
- ROSA: Desfile de hormigas, sí el 28... con ese anduvo, pero no me gustaba, era muy informal...
- POCHA: Me decía que salía de cabecera y diez, eran menos cinco y todavía no había pasado...
- POROTA: Después anduvo con el 19 de la 78...
- ROSA: ¡Ese sí me gustaba...!
- POCHA: ¡¿Otra vez, mamá?!
- ROSA: ¡Otra vez mamá, otra vez mamá! ¡Pero terminó de patrón del 22 de la 176 y en el año 65 llegó a comprar medio 12 de la 111!
- RUBÉN: ¿Y Rompehuesos...?
- POROTA: Se me fue...
- ROSA: Ese tampoco me gustaba, le dejó el hijo y se fue. (*Un tiempo*) Que va'hacer... no tuvieron suerte, pobrecitas... (*Un tiempo. Buscando la manera de decirlo*). Lo que sí... no sé si te enteraste... la que fallecí fui yo...
- RUBÉN: (*Se toca en un gesto leve la cabeza. Para sí*). También...
- ROSA: Sí... El cuatro del mes que viene se cumplen diez años...
- RUBÉN: La veo en las mañanas de invierno, colorada... Lavando la vereda como una máquina... No me...
- ROSA: Y... (*las chicas*) los disgustos...
- POROTA: Se me fue en los brazos...
- POCHA: Estábamos cenando aquí... La casualidad que el 15 estaba conmigo, porque había mandado la unidad a chapa y pintura...
- ROSA: No tuvieron ni tiempo de moverme, me descompuse y al ratito fallecí... (*Entra Rubencito*).
- RUBÉN: ¿Le dijiste...?
- RUBENCITO: (*Descubre el vaso vacío*). ¿Y las uvas?
- RUBÉN: Quedaban dos... Pensé que no las...
- RUBENCITO: ¡Él se comió las uvas mías...!
- RUBÉN: En la heladera hay más... Siempre hay más...

RUBENCITO: Están sin pelar...

RUBÉN: ¿Le dijiste...?

RUBENCITO: Está en el baño.

RUBÉN: ¿Y no le podías decir igual...?

RUBENCITO: No.

RUBÉN: ¿Y a papá...?

RUBENCITO: Está escuchando el partido...

RUBÉN: Pero si siempre, el partido... ¿No le dijiste...?

RUBENCITO: No.

RUBÉN: ¡Pero sos boludo, pibe, o te...! *(Rubencito, con infantil resignación da media vuelta para salir. Rubén, arrepentido, lo toma de un brazo y lo atrae hacia sí).*

RUBÉN: No... No... No quiero... Siempre termino... *(Lo abraza en silencio. Rubencito se deja hacer).*

ROSA: ¿A que no sabés quién es...?

RUBÉN: Sabe...

POROTA: Sos vos, tonto... no aprendés más... siempre vuelve y nunca te reconocés...

RUBENCITO: Sé.

ROSA: ¡Sos vos...! ¡Más grande...!

POCHA: Con la bananita crecida...

POROTA: Con las guinditas más duras...

ROSA: Nunca te reconoce, pobrecito... *(Por la puerta aparece la madre de Rubén. Una mujer joven, atractiva con su enagua sedosa, y sobre unos tacos puestos a las apuradas).*

MADRE: *(Lánguida).* Rubén...

RUBÉN: Buenas noches...

MADRE: Buenas...

POROTA: Ella tampoco lo reconoce...

POCHA: Es que esta vez está muy cambiado... ¿Avejentado esta vuelta, no?

POROTA: Los disgustos: es cuando lo dejó la señora...

ROSA: *(A la madre).* Mírelo bien...

POCHA: *(A Rubén).* Ponete más a la luz...

ROSA: ¡Es Rubén a los sesenta y uno, señora...!

POROTA: Casi sesenta y dos...

POCHA: Cuando lo dejó... *(Un codazo de Porota la hace callar)*.

MADRE: *(Molesta pero disimulando. Asiente con la cabeza)*. ¿Qué tal? Hace tiempo que no venías... *(Pausa. Transición)*. ¿Qué hiciste ahora...?

RUBÉN: Nada... pasaba por acá... y como hace tanto tiempo que no veo la casa... Me parece que en el fondo, al final soy un... un... melancólico que... que... Si no lo tomás a mal... *(Pausa. Confiesa cabizbajo)*. Se fue.

MADRE: Ahá.

RUBÉN: Me separé de... Me dijo que esta vez no volvía. Que no me aguantaba más...

MADRE: *(Queda un largo instante pensativa. Da media vuelta)*. Voy a preguntarle a papá.

Entra en el living de la casa, que se ilumina tras la pared del frente. Recostado sobre un sillón, el padre escucha una vieja radio. Los pies descalzos sobre el apoyabrazos. Pantalón pijama y camiseta. Sobre la mesa restos de la cena, una botella de vino y un sifón verde.

MADRE: *(En voz baja. Respetuosamente, como para no molestar)*. Papi...

PADRE: *(Duro)*. ¿Eh...?

MADRE: Volvió... dice si no puede pasar...

PADRE: ¿Para...?

MADRE: Lo dejó Estela...

PADRE: ¡Putá madre...! ¿No puede venir de día...?

MADRE: Me da no sé qué... está ahí afuera...

PADRE: Estoy escuchando el partido... que venga mañana de día...

MADRE: *(Incómoda)*. No sé... ¿qué hago?, le digo que estás descompuesto...

PADRE: *(Se sienta en el sillón resoplando)*. ¡Alcanzame las chancletas, querés! *(Ella obedece. Pide con una seña que lo haga pasar. Entra Rubén. Saluda tímidamente con la cabeza y permanece extasiado mirando a su alrededor. Tras él, entra Rubencito que se recluye en un sillón. Por la puerta se asoman, una sobre otra, las cabezas de Rosa, Pocha y Porota. Seco)*. Adelante...

RUBÉN: Volví... *(Sonríe forzado. Pasa suavemente la mano por el tapizado de un sillón. Va hasta una pequeña biblioteca abarrotada de chucherías a las que empieza a recorrer una a una emocionado)*. Hace tiempo

que no venía, ¿no?

PADRE: No tanto. *(Se interesa de pronto por una jugada del partido).*

RUBÉN: *(Mira conmovido a su padre).* Papá.

PADRE: Sí. Papá.

RUBÉN: El pijama que te quedaba cortito y el sifón verde...

PADRE: *(Se pega a la radio desorbitado).* ¡Gol, carajo! ¡Gool!

RUBÉN: El gol de Chacarita contra Tigre... Vuelvo siempre... vaya a saber por qué, pero vuelvo siempre...

PADRE: *(Sorpresiva transición).* Yo sí sé... yo sí sé...

RUBÉN: *(Distraído, golpea con el codo un jarrón, que cae al suelo con estrépito).* ¡Perdón...! *(Se arrodilla a juntar los pedazos).*

PADRE: Lo hizo otra vez, nomás...

MADRE: Yo ya no le digo más nada... Así: todo el día.

PADRE: En fin... *(Como aprestándose a iniciar un tedioso trabajo).* Venga para acá...

RUBÉN: Disculpame... Yo no quería...

PADRE: Venga para acá, carajo. ¿Dónde mierda se cree que está...? ¿En un chiquero, está...?

RUBÉN: Se me cayó...

PADRE: No quiero escuchar más quejas de tu madre, ¿entendiste...? ¡Ya me tienen podrido! ¿Quién sorete soy yo acá, eh...? *(Sacándose el cinturón).* ¡Contestame carajo...! *(Cambia una mirada de complicidad con la madre).*

MADRE: *(Conciliadora).* Dejala, papi...

PADRE: ¡Vos no te metás...! *(Rosa y sus hijas, entran entusiasmadas por el espectáculo).* ¡Contestame o te doy con la hebilla...! *(Rubén retrocede asustado. Rubencito se para sobre el sillón).*

MADRE: Bueno, ahora ya está...

PADRE: ¡Un carajo está! ¡Sesenta y uno casi sesenta y dos, Dios mío! ¡Pasan los años, pasan los años, y este chico siempre igual!

MADRE: Tiene razón, Rubén... ¡Rubén, a vos se te habló! Papá tiene razón... a tu edad ya podías haber cambiado... qué sé yo... ser alguien...

PADRE: *(A Rubencito, por Rubén).* ¡Y vos seguí así que mirá cómo vas a terminar!

RUBENCITO: ¿Y yo qué hice...?

MADRE: *(Una sonora bofetada en la boca)*. ¡Contestá de nuevo, ¿a ver?! ¡Vos también ya podrías ser alguien!

PADRE: *(A Rubencito)*. ¡Al solfeo! ¡Tiene mucho que solfear esa manito para recibirse de don nadie!

Rubencito, en un rincón comienza mecánicamente con sus ejercicios.

RUBÉN: *(Reacciona tímidamente)*. Un señor de la radio me dijo que si llevo las partituras... A lo mejor... Tantas músicas tengo que nunca... Lo conozco de cobrarle la cuota del club, al señor. *(Muestra el portafolios)*. Me dieron la cobranza de las mensualidades... No será una gran cosa pero en esta época...

PADRE: Trabajo de lástima... No, si el que nació para pulgada...

RUBÉN: Mejor me voy...

PADRE: ¿Adónde vas...?!

RUBÉN: Afuera... No sé por qué siempre tengo que estar volviendo y... Me voy...

PADRE: Hoy no hay salida... Se queda aquí adentro y se jode...

MADRE: Bueno, papi, dejalo... hasta la puerta nomás.

PADRE: Nada. Hoy no hay salida.

MADRE: Un rato... hasta la hora de dormir...

PADRE: ¡Dije no, y es no! Se acabó. Yo sé lo que está buscando... y lo va a conseguir: ¡Al baño, con tranca, con todos los demás...! *(Rubén y Rubencito se estremecen)*.

RUBÉN: Por favor... esta vez no... Papito.

MADRE: *(A Rubén, aparte)*. Como merecido, lo tendrías bien merecido... eso no se hace...

RUBÉN: Fue sin querer... lo toqué con el codo y...

MADRE: No digo el jarrón... Los matrimonios... se supone que son para siempre.

RUBÉN: Bueno... A lo mejor... por un tiempito, y...

PADRE: “Por un tiempito...”: y la otra se le tomó el trolebús.

RUBÉN: Irse se fue pero en realidad... *(El padre concentrado ahora en la radio, interrumpe chistando para que hablen más bajo. Rubén obedece)*. No sé... estoy confundido... Veinticinco años casi... necesitaría pensar...

POROTA: Pensar, pensar... si yo hubiera pensado cuando me dejó

Rompehuesos, me hubiera tirado bajo el tren...

MADRE: Esas cosas no se piensan, sabés... vos tenés mucho que aprender todavía... ¿Viste que tu padre pensara alguna vez, eh? A mí, ¿me viste pensar...? Decí... (*El padre vuelve a chistar*). ...y ya doce años que estamos juntos... con una criaturita consentida que es el sol de la casa, y nunca ni un sí ni un no... preguntale a los demás qué opinan.

ROSA: A mí, señora, me pone en un compromiso... (*El padre chista nuevamente*).

MADRE: (*En voz baja*). Preguntá en el club. Preguntá en el Rotary... Doce años de casados y siempre como dos novios... y no necesitamos pensar para eso, Rubén... necesitamos tiempo... con el tiempo vinieron los hijos, y con el tiempo viene el amor. (*Otro chistido más*). Lo que hace falta, es una mujer decente como yo y un hombre seguro de sí mismo como tu padre...

PADRE: (*Gritando*). ¡Pero quién mierda soy yo...! ¡Quién bosta soy, que no puedo escuchar tranquilo la radio en mi casa...! ¡Una cagada soy...?

MADRE: Bueno, papi, calmate... el chico tiene problemitas.

PADRE: ¡Yo también tengo problemitas y me los como bien comidos! ¡No los ando contando por ahí...! ¡Me los meto para adentro! ¡Me los trago... aunque me dé la acidez... aunque me dé la úlcera... no necesito andar pidiendo la escupidera por'ái...! ¡Me trago el veneno, no como otros...!

RUBÉN: Anoche nomás fue... Qué me iba yo a... Veinticinco años con ella; los chicos... Estoy confundido...

PADRE: Por pensar... no hay que pensar.

RUBÉN: No lo puedo evitar...

PADRE: Entonces joderse... pensó: se jodió... ¡El sábado no vas al balneario!

RUBÉN: Pero...

PADRE: Pero nada... ¡Y se calla! (*Vuelve a escuchar el partido. Tiempo*).

POCHA: Si en cada discusión con el 15 yo pensara en separarme, hoy estaría sola como un hongo... (*Silencio tenso*).

PADRE: (*Volviendo a la carga*). ¡No hay caso...! ¡No aprende! ¿Será posible carajo, que siempre vuelva llorando! ¿Cuándo se va a hacer hombrecito? ¿Se va a pasar la vida volviendo aquí...? ¡¿Cuántas veces por año...?! Se terminó... no quiero... ¡No soporto que me moje el felpudo con las lágrimas...! ¡Que a los veinticuatro largó los

estudios para dedicarse a la bendita música esa! ¡El artista...! Que a los treinta y dos lo echan en el ministerio por inútil... ¿Para qué le conseguí la recomendación!? Que a los cincuenta la interna a esta pobre madre en una de esas casas para viejitos...

MADRE: No importa, papi, yo me arreglo en cualquier lado...

PADRE: ...Lo mismo siempre: ¡Ahora que se separa! ¡Basta, me cansó...!

ROSA: No es por meterme, ¿no?, pero en los últimos años vino menos...

RUBÉN: Estaré madurando...

PADRE: ¡Madurando un soto! Es el intervalo... El año que viene te ponés peor... Dejás la changuita esta del club por un trabajo en la radio que te dura un mes; una musiquita de esas que haces la estrena un cantor de cantina y la chiflan hasta los pinches de la cocina... Tu hija con tal de no vivir con vos se escapa a Entre Ríos con un tipo veinte años mayor...! ¡Bah!

MADRE: Viejo, que está el chico...

ROSA: Déjelo, señora... que se vaya haciendo a las cosas tristes de la vida...

MADRE: Para eso le va a sobrar tiempo... *(Por Rubén)*. ...no sea caso que después el grandulón venga a decir que fue por falta de educación.

POCHA: Sería un desagradecido, señora. Basta mirar al nene, para ver lo caballerito que es... *(Rubencito halagado se para en el sillón. Mecánicamente la madre lo baja de un feroz cachetazo)*.

MADRE: ¡Ensuciame los almohadones, a ver...! ¡Probá de nuevo...! ¡Solfeo! *(Rubencito obediente se escabulle temeroso tras el sillón, donde continúa su rutina)*. ¡Y tapate los oídos, que estas cosas no son para vos! *(A Rubén)*. ¡Cómo se llama la otra?

RUBÉN: ¡Quién...?

MADRE: La otra... la nueva... Si tu mujer se puso así loca es por que habrá una...

RUBÉN: No hay otra...

PADRE: ¡Pero de que otra le hablás, si encima seguro el cornudo es él...!

RUBÉN: No... tampoco...

MADRE: ¡Y cómo sabés...?

RUBÉN: Esas cosas se saben... Bueno... creo... Una mujer grande, de su edad...

PADRE: ¡Ja!

POROTA: ¿Sabés lo qué, Rubencito...? En nombre de la amistad que nos ha

unido desde chicos, aceptá estos tres consejos que aprendí por experiencia propia: Primero: desconfiá... segundo: desconfiá... y tercero: volvé a desconfiar...

ROSA: Mirá si lo sabrá esta, querido, que Rompehuesos se le fue con la sobrina política.

POCHA: ¡Un enfermo era...! ¡Hasta conmigo se tiró!

POROTA: Mamá y yo nunca nos enteramos...

ROSA: La Pocha nunca contó nada para no hacernos sufrir...

MADRE: (*A Rubén*). Yo no me quiero meter, Rubencito... tu mujer fue muy buena y yo la quise mucho pero... ¿la verdad? Siempre me pareció que tenía demasiados pajaritos en la cabeza...

RUBÉN: ¡Mamita, vos no...!

MADRE: Yo te digo nomás... a lo mejor me equivoco... Dios quiera... pero difícil...

RUBÉN: La querías. Me lo dijiste siempre... Tantos años...

MADRE: Si era buena para vos...

RUBÉN: Decías que era... educada... qué se yo...

MADRE: No, si educación no le faltaba, no es eso... y los primeros años parecía cariñosa... pero cuando tu pobre padre falleció, mostró la hilacha... no se dio cuenta lo sola que yo estaba... me tenía celos... mirá, no quiero hablar... dejalo así.

PADRE: Cinco meses estuve internado antes de morir... Cinco meses, y no fue capaz de darle una mano a tu madre...

MADRE: Jamás se ofreció ni a enjuagar un papagayo...

RUBÉN: Estaba embarazada de la Olguita... nació dos meses después de tu entierro...

PADRE: No es excusa... Si hubiera ayudado a tu madre, a lo mejor yo llegaba a conocer a mi nieta...

RUBÉN: No podés decir eso...

MADRE: Secota. Como si yo no existiera... Te creés que no sé que te llenaba la cabeza para que me internés en la residencia que estoy ahora...

RUBÉN: ¡Eso no es justo...!

PADRE: ¡Justicia dice el chico! ¡Y qué sabe ella de justicia, si se va sin pensar en los hijos!

RUBÉN: Basta... eso no lo podés decir... Estela era una mujer... una mujer...

¡No vine a escuchar eso!

PADRE: ¡Ah sí...? ¿Y a qué viniste...?

RUBÉN: *(Gritando)*. ¡No sé! ¡No lo puedo...! ¡Vuelvo... vuelvo siempre! *(Se escuchan ayes y golpes que provienen del baño)*.

MADRE: ¡Che, che, che... Nada de gritos aquí, ¿eh?... ¡Mirá lo que conseguiste...! Se ponen nerviosos, empiezan a golpear... ¿Y quién los aguanta después? ¡Una!

RUBÉN: Me quiero ir...

ROSA: ¡Ja...! Las pretensiones del niño... Miren el escándalo que armó y ahora se quiere ir...

Rubén va hacia la puerta de entrada, que está abierta de par en par, e intenta decidirse infructuosamente.

PADRE: Está cerrada... *(Adelantándose a sus intenciones)*. La ventana que da al patiecito también está cerrada.

RUBÉN: ¡Quiero salir! *(Se para frente a la puerta sin atreverse a trasponerla)*.

PADRE: Nada. De aquí no se mueve. Tres semanas sin postre. Y ahora: al baño sin cenar. Con los demás... Hasta que aprenda.

RUBÉN: No... esta vez no...

PADRE: Vos te lo buscaste...

RUBÉN: Yo no busqué nada... ¡Me quiero ir...! *(Más fuerte)*. ¡Me quiero ir! *(Aumentan los lamentos en el baño. Grita)*. ¡Quiero salir! *(Rubén parado frente a la puerta abierta. Todos aguardan expectantes, Rubén los mira. Mira la puerta. Parece decidirse a salir, pero se vuelve finalmente derrotado. Todos respiran aliviados y vuelven con más ánimo a su rol de verdugos. Rubén es ahora una piltrafa. Lastimoso)*. Quisiera salir...

PADRE: ¡Se acabó! ¡Que tanto alegato para matar un gato! He dicho al baño y es al baño. Al fin y al cabo soy tu padre o quién carajo soy. *(Remedando a Rubén)*. “Quiero salir... quiero salir...” ¡Todos quieren salir! Pero de ahí no se mueven hasta que no cambien... ¡Aunque se mueran ahí adentro...! ¡Aunque rompan todo el baño! ¡Aunque sean tantos que se pisoteen entre ellos! ¡Acá el que no cambia no sale...! ¿Te acordás la primera vez...? Tenías ocho años, le ensuciaste la pollera a tía Pirucha... ¿Para una Navidad fue...? Para una Navidad... Nunca te disculpaste... Todavía estás ahí adentro. ¿Y cuando no quisiste ir más a la Pitman... ¡Al señor no le gustaba la taquidactilografía...! ¡Muerto de frío! ¡Ahí estás

todavía! ¿Y cuando te encontré toqueteándote...? ¿No se arrepiente...? ¿No sale...! El puñeterito... ese es el más calladito de todos... se pasa los días acurrucado entre el bidé y la bañadera mirándose las manos, coloradas de tanto cinturonzazo... Y cuando repetiste el año, burro. Y cuando te agarré fumando en la vereda del club. Todos están ahí. Estás a los treinta cuando dejaste de hacer horas extras en el ministerio para componer tus porquerías, y a los cincuenta y cuatro cuando hipotecaste esta casa, endeudado hasta la cabeza por hacerte el artista. Están todos... Al principio por la fuerza, no te lo voy a negar... ¡Te rebelabas! No querías. Se rompían las uñas rascando la madera... Había que poner la cómoda contra la puerta para que no se escaparan... Pero después te fuiste acostumbrando... los años no vienen solos... todavía tenés bríos... pero pasan... se curan los bríos... (*Illuminado*). Sé que al final dejarán de golpear... Sé que algún día podré dejar la puerta abierta, para que salgan a revolotear un rato por la cocina como mis pajaritos jauleros... (*Con cierta extraña ternura*). En el fondo, nene, sabés que cuando nos necesites, siempre estará aquí la casita de los viejos. (*Rubén, tocado, desiste. Permanece abatido. Pausa larga*). Así está bien, Rubencito... sin violencia... ¿Para qué...? Las cosas son como son y uno no es nadie para cambiarlas... yo ya morí hace tiempo... dejame vivir tranquilo. Tu madre todavía vive... Permitile morir en paz. (*Con suavidad*). Vamos, hijo... ya son como las diez y está por empezar el segundo tiempo. Vamos... al baño sin cenar... (*Rubén va hasta la puerta del baño que la madre abre apenas. Con un gesto le indica a Rubén que entre. Cierra. Se escucha el timbre de la puerta de entrada. El padre detiene a la madre con un gesto*). No cierres todavía... no vale la pena... ahí está de nuevo...

MADRE: Este hijito mío que no cambia más... (*Abraza a Rubencito y le besa la cabeza*).

PADRE: ...A los diecinueve, por' ai...

MADRE: Los treinta y ocho. Que se enamoró de la mujer del primo...

PADRE: ¡Cabeza fresca...! Caliente como un loco por esa chirusa, y ni a decírselo se animó... En fin... está visto que esta noche tampoco me deja escuchar el partido...

El timbre vuelve insistente. El padre señala apenas la puerta a las vecinas.

POROTA: ¡Ojalá sea a los diecinueve!

POCHA: ¡Toda la vida! Estaba rico... Existencialista... Una polera con un cuello por acá...

POROTA: (*Saliendo*). Se había dejado la barbita esa...

La madre repone en el estante el jarrón que habrá de romperse. Van bajando las luces. Rubencito abre la heladera que lo ilumina apenas con su lámpara interior. Saca su vaso con uvas y comienza a comerlas morosamente. Mira hacia la puerta de calle para salir cuando la penumbra, finalmente, inunda todo.

Versión 2001

Jorge Dubatti

Universidad Nacional de Buenos Aires

Ricardo Monti nació en Buenos Aires en 1944. Es autor de una producción dramaturgica ceñida en cantidad y relevante en calidad. Monti concibe la dramaturgia como una práctica poético-literaria en el sentido tradicional –“literatura dramática” – y se toma extensos períodos para la escritura de sus textos³⁹. Cursó estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y tiene obra literaria no teatral, aún inédita. Desde fines de los años setenta Monti se convirtió en un importante maestro de dramaturgia, con quien se han formado entre otros Mauricio Kartun, Eduardo Rovner, Víctor Winer, Eduardo Pogoriles, Mario Cura y Juan Carlos Badillo.

Su primera pieza, *Una noche con el Sr. Magnus e Hijos*, surgió de la adaptación de una novela de Monti –nunca dada a conocer– y fue estrenada en 1970 por el Grupo Laboratorio, primero en Neuquén (capital de la provincia argentina homónima) y más tarde en Buenos Aires. En su despiadada crítica a la burguesía, sostenida por una poética expresionista, se advierte la vinculación del primer teatro de Monti con el fundamento de valor de la “revolución” de izquierda. Esta pieza marcó la inmediata consagración de Monti en el campo teatral de Buenos Aires: obtuvo los premios “Pilar de Luzarreta” otorgado por Argentores a autores noveles y el “Sixto Pondal Ríos” de la Fundación Odol.

A partir de 1971 Monti se vincula con el grupo de teatro independiente del Teatro Payró, liderado por Jaime Kogan, quien le estrenará ese año *Historia tendenciosa de la clase media argentina*. En esta obra Monti recurre al procedimiento de la alegoría –de origen medieval– en función nuevamente de un teatro político de izquierda. A la escritura dramaturgica tradicional suma las “implosiones”, momentos del texto de expresionismo subjetivo en los que incorpora materiales ficcionales surgidos en las improvisaciones de los actores. De 1973 a 1975 colabora para el cine argentino con la escritura de guiones (*Copsi*, *Saverio el cruel* e *Informe sobre Ciegos*).

En 1977 Jaime Kogan dirige con el Equipo Teatro Payró la tercera pieza de Monti, *Visita*, que le valdrá el Premio “Carlos Arniches” (España). *Visita* es sin

39 Los años corresponden a la fecha de composición o escritura.

duda el texto más complejo de Monti: el teatro político explícito de *Una noche... e Historia tendenciosa...* parece desplazado por el simbolismo y una singular apropiación del legado de la vanguardia surrealista. En 1980, el mismo director y grupo montan la cuarta obra del autor: *Marathon*, cuya trama parte de la imagen de un certamen de baile en el que los participantes intervienen hasta morir sin saber por qué premio compiten.

Monti participa en Teatro Abierto 1981 con la obra breve *La cortina de abalorios* (dirección de Inda Ledesma), en la que retoma la estructura alegórica de *Historia tendenciosa...* Su próximo estreno tendrá lugar casi una década más tarde, en 1989: *Una pasión sudamericana*, estrenada en el Teatro Municipal San Martín con dirección del dramaturgo. *Una pasión sudamericana* reescribe el episodio histórico de los amores entre la joven Camila O’Gorman y el cura Uladislao Gutiérrez, censurados por el rosismo y castigados con el fusilamiento de los amantes. Monti obtuvo por esta obra los premios “Argentores”, “María Guerrero”, “Pepino el 88” y el Primer Premio Nacional de Teatro 1988-1991.

El interés por la historia regresa en *Asunción*, pieza breve estrenada en 1993 cuya trama Monti adelanta en el subtítulo: “Delirio místico, pasión y muerte de Doña Blanca, manceba de don Pedro de Mendoza, que también sifilítica agoniza en la inmóvil noche paraguaya, mientras a su lado Asunción, niña indígena, pare el primer mestizo de la tierra, en el año del Señor de 1537”.

En 1994 Jaime Kogan retoma el vínculo con Monti y dirige dos de sus textos en el Teatro Payró: *La oscuridad de la razón* (reescritura de la Orestíada) y *Rayuela*, adaptación de la novela de Julio Cortázar. *La oscuridad de la razón* aportó a Monti los premios “Florencio Sánchez” de la Casa del Teatro, “Leónidas Barletta” (Funcun), ACE y Premio Anual a la Labor Teatral de la Municipalidad de Buenos Aires.

La década del noventa encuentra a Monti revisando su obra y reescribiendo algunas de sus piezas: es el caso de *Historia tendenciosa...*, cuyo nuevo texto da a conocer como *Una historia tendenciosa*, y también el de *Una pasión sudamericana*, que en nueva versión estrena la directora Mónica Viñao con el título de *Finlandia* (2002, Teatro La Trastienda).

De la última producción de Monti cabe destacar dos textos: *No te soltaré hasta que me bendigas* (*Hotel Columbus*), escrito en 1999 y estrenado en 2003 en el Teatro Nacional Cervantes; *Apocalipsis mañana*, presentada en el tríptico *Yo Manifiesto* (junto con textos de Roberto Cossa y Eduardo Pavlovsky) en el IV Festival Internacional de Buenos Aires en setiembre de 2003. Ambas obras tuvieron dirección de Mónica Viñao.

No te soltaré hasta que me bendigas expresa ya en su título una de las pasiones de Monti: *La Biblia*, cuyos intertextos recorren todo su teatro. En este caso, la expresión corresponde a un episodio del Génesis-Jacob y el Ángel. La pieza plantea el encuentro, en una suite reservada a un presidente, entre un custodio (Roca) y un travesti (Sarah). Ambos se relacionan a través de una extraña convención: fingen ser el presidente Julio Argentino Roca y la actriz Sarah Bernhardt –quienes se habrían encontrado a fines del siglo xix en una visita de la actriz a Buenos Aires. El vínculo entre el custodio y el travesti evoca una tercera intriga: la del custodio y su hijo adolescente. En una entrevista realizada en Buenos Aires el 1 de setiembre de 2003, Monti nos señaló: “Esta obra me la han dictado los fantasmas de sus personajes, con quienes me encuentro a charlar. No sé realmente quién es el autor, quiénes la han escrito y concebido, porque a mí me fue dictada por mis fantasmas”.

Entre otras distinciones, Monti recibió el Diploma al Mérito de la Fundación Konex (1994) y la Beca Antorchas 1995 para personalidades destacadas.

El teatro de Monti ha sido traducido al francés, inglés, portugués y alemán.

Bibliografía

Una noche con el Sr. Magnus & Hijos. Buenos Aires: Editorial Talía, Buenos Aires, 1971.

Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones Buenos Aires Editorial Talía, 1971.

Visita. Buenos Aires Editorial Talía, 1979.

“Las imágenes en la creación literaria”. En *Memoración de Sigmund Freud*, Editorial Trieb, Buenos Aires, 1979.

“Marathon”. Teatro, Ricardo Monti, en *Teatro Argentino*. Cierre de un ciclo. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

“La cortina de abalorios”. En *Teatro Abierto*, Buenos Aires, 1982.

“La cortina de abalorios”. En *7 dramaturgos argentinos. Antología del teatro hispanoamericano del siglo xx*. Ottawa: Girol Books Inc., 1983.

“Teatro y libertad”. En *Asuntos culturales*, N° 4, Buenos Aires, marzo de 1989.

“La cortina de abalorios”. Teatro, Ricardo Monti, en *Teatro Abierto* 1981, Volumen II (21 estrenos argentinos), Corregidor, Buenos Aires, 1992.

“Una pasión sudamericana”. En *Teatro/Celcit*, Año 2, N° 3, Otoño 1992.

“Una noche con Magnus e hijos (nueva versión)”. En *Del parricidio a la utopía: el teatro argentino actual en 4 claves mayores*. Ottawa: Girol Books Inc, 1993.

Una pasión sudamericana. Una historia tendenciosa (nueva versión). Ottawa: Girol Books Inc, 1993.

“Marathon”. Traducción de Heidrum Adler, en *Theaterstücke aus Argentinien*. Berlín: Edition día, 1993.

“Una pasión sudamericana”. En *Antología del teatro argentino*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993.

“Asunción”. *Hispanamérica* 64/65, Año XXII, Abril/Agosto, Estados Unidos, 1993.

Teatro I. Incluye “Una pasión sudamericana”, “Asunción” y “La oscuridad de la razón”. Estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1995.

Teatro II. Incluye “Una noche con Magnus e hijos”, “Una historia tendenciosa”, “No te soltaré hasta que me bendigas”. Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2000.

“Hôtel Columbus”. En *Du Théâtre, Argentine, Écritures dramatiques d’aujourd’hui*, hors série n° 10, juillet 1999.

“Finlandia”. En *Teatro XXI*, Revista del Getea, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Año VIII, Número 15, Primavera 2002.

Reason Obscured: Nine Plays by Ricardo Monti. Bucknell University Press, 2004.

Versiones para Cine

Copsi, Saverio el Cruel, Informe para ciegos. 1973/74

Premios

Pilar de Lazarreta, Argentores y Fundación Odol por *Una noche con el Señor Magnus e hijos*, 1970; Carlos Arniches. España por *Visita*, 1976; Argentores, Pepino el 88, María Guerrero 1989, Primer Premio Nacional 1988/91 por *Una pasión Sudamericana*; Florencio Sánchez; Leónidas Barletta; Anual de la Ciudad de Buenos Aires a la Labor Teatral, ACE por *La oscuridad de la razón*, 1993; Konex. Diploma de Honor 1999.

Personajes

R O C A , un custodio

S A R A H , un travesti, vestido de soirée

SUITE PRESIDENCIAL DE UN HOTEL CINCO ESTRELLAS. DECORACIÓN ESTILO IMPERIO. TODO OSTENTOSO, MULLIDO, IMPERSONAL. ROCA, UN CUSTODIO, HUSMEA EL LUGAR, EVALUANDO CON CIERTO DESMAÑO EL LUJO TRIVIAL. OBSERVA HACIA UN COSTADO, SOBRE UN MUEBLE, UNA BOTELLA DE WHISKY. SE ACERCA, LA DESTAPA, HUELE. PARECE QUERER SERVIRSE, VACILA. FINALMENTE NO SE ATREVE. SE ALEJA BOSTEZANDO, SE ARRELLANA EN UN SILLÓN, ALGO PARECE MOLESTARLE: ES EL CORREAJE DE LA CARTUCHERA QUE LLEVA EN EL TORSO. SE ABRE EL SACO, SE ACOMODA LA CARTUCHERA, SACA EL REVÓLVER, LO REVISAS. EL TIMBRE DEL TELÉFONO CELULAR LO SORPRENDE. DEJA EL REVÓLVER SOBRE UNA MESITA BAJA Y ATIENDE.

ROCA: *(Con una seguridad y autoridad que contrasta con lo que hemos visto).* Soy Roca. *(Escucha. Quiebra a un tono servil).* Ah, sí, señor, afirmativo. Todo normal... ¿Y el señor Presidente, señor, ya se siente bien...? *(Queda demudado, como si estuviera escuchando fuertes palabras del otro lado).* Sí, señor, afir... Sí, señor, ya sé que no tengo por qué... Sí... Es que el señor Presidente estaba tan descompuesto esta mañana... Perdón, señor, sé que no me importa un carajo... Afirmativo, señor... “Hubo una postergación y el señor Presidente no vuelve por ahora”... Entendido, señor. ¡Máximo alerta, como siempre! *(Lastimoso).* Señor, permíname por lo de recién... ¿Cómo...? Soy Roca... *(Orgulloso).* Sí, señor, sé muy bien que hubo un presidente del mismo nombre... *(Escucha y responde aplicadamente, de memoria).* Dos veces, señor, en 1880 la primera, y en 1898 la segunda... Sí, por supuesto que estoy orgulloso... *(Pálido).* No, señor, no me comparo con él... Lo que usted diga, señor... Afirmativo. *(En voz baja).* Soy Mierda. ¿Cómo...? *(Grita al estilo militar).* ¡Afirmativo, señor! ¡Soy Mierda!

Han cortado del otro lado. Apaga el celular. Pausa. Repentinamente pateas un sillón con furia. De inmediato se asusta de lo que hizo. Se agacha frente al sillón examina atentamente si su puntapié no ha

causado ningún daño. Frota la tela con la mano, como si quisiera quitar una mancha. A espaldas del custodio, desde el interior de la suite, aparece silenciosa, la figura misteriosa de Sarah, un obvio travesti, con su rostro patéticamente recargado de maquillaje, y sus ojos tristes, desesperados, a los que solo el delirio presta cierto brillo. Su entrada es tan extraña y silenciosa, que Roca no lo advierte. Sarah es casi un fantasma.

Roca se levanta del suelo, de espaldas a Sarah, mira hacia la botella de whisky y, como para reparar su humillación, va decidido hacia ella, se sirve un vaso hasta el borde y comienza a tomarlo de un trago.

SARAH: *(Muy suavemente)*. Señor Presidente...

El sobresalto de Roca es mayúsculo. Escupe el whisky que está tragando, deja caer el vaso y gira, a la vez que busca en su cartuchera el revólver que no tiene. Ve con desesperación que lo dejó sobre la mesita, más cerca de Sarah que de él.

Entonces clava su mirada desafiante en el travesti, y su expresión va cambiando, de la sorpresa a la curiosidad y finalmente a otra cosa. Algo misterioso. Una especie de pacto misterioso y secreto se establece entre ambos hombres.

Un largo silencio.

ROCA: *(Finalmente)*. ¿Señora...?

SARAH: *(Sonríe distendida y aliviada)*. Por un momento pensé que no me había reconocido... Qué absurdo, ¿no? Me sentí un fantasma... una polilla irreal... Como si de usted, de su reconocimiento, dependiera mi vida... Se ríe. Realmente, señor Presidente Roca, el poder es algo hipnótico y fatal... Da vida, la quita... *(Mundana, se acerca lentamente a Roca con su brazo extendido)*. Pero finalmente, usted decidió ser generoso, *mon cher*. Sí, soy yo, su amiga del alma. Sarah... La divina Sarah Bernhardt... *(Llega hasta él con su brazo extendido. El no sabe bien cómo reaccionar. Toma su mano y la sacude con fuerza. Sarah no puede evitar un gesto de dolor)*. Ay, señor Presidente, no espero de usted que sea tan democrático. ¡Un sacudón de manos... *(Se frota la mano)*. Y con esa mano tan fuerte, habituada a mandar, a doblegar voluntades de hierro... Es demasiado para mí... Casi desarma mis huesitos...

ROCA: Perdóneme, señora... Tiene razón... Demasiados saludos

militares... Permítame... *(Ella le vuelve a tender la mano, sonriente, y esta vez él deposita un suave beso en ella).*

SARAH: Así está mejor, Roca... La suave aspereza de sus labios, aun es demasiado para mí. Pero al menos no me mata. *(Breve pausa).* Podría decir tanto de sus labios... A veces son puñales... A veces, ungüento... A veces son de hielo... y otras veces arden como la fiebre... Pero ninguno de esos cambios tiene que ver con el amor... No, Roca, nada en usted tiene que ver con el amor.

ROCA: ¿Sin...?

SARAH: Con el poder. ¿Y yo? Bueno, luego hablaremos del amor y yo.

ROCA: ¿Pero usted, señora...? *(Se interrumpe).*

SARAH: ¿Sí...? ¿Yo qué? ¿Qué lo atormenta, Roca? Pregunte, pregunte, por favor... Voy a responder hasta sus preguntas más crueles. Al fin y al cabo, ¿no es acaso su crueldad lo que me atrae irresistiblemente? ¿Yo qué, Presidente...?

Roca ríe un tanto turbado.

ROCA: Bueno, es una pregunta trivial... Prácticamente estúpida... En realidad, humana... Más digna de un guardaespaldas que de un presidente... Pero en fin, la insaciable curiosidad... Dígame... Sarah... ¿cómo llegó hasta aquí, cómo entró?

Sarah lanza una carcajada y se deja caer elegantemente sobre un sillón, frente a la mesita donde está el revólver. Registra una breve mirada de Roca al arma. Entonces la toma, como al descuido, y a lo largo del párrafo siguiente no deja de jugar con ella, desaprensivamente, provocando la tensión de Roca.

SARAH: Roca, presidente Roca, usted siempre me sorprende... Le confieso que ese es otro de los motivos de su fascinación... Su talento para sorprender... Es un arte exquisito... y yo, desde luego, soy demasiado vulnerable a todo arte... ¿Cómo entré...? Su pregunta tiene dos partes... Primero, cómo logré sortear con vida el barrio de mandras, prostitutas, rufianes y travestis en medio del cual se alza este Gran Hotel Columbus... Es curioso que un hotel de tanta categoría se haya construido en un barrio así, ¿no cree? ¿O habrá sido al revés? El barrio creció alrededor... Dinero, lujo, poder, arrastran como su sombra lo contrario... La luz y la oscuridad se necesitan y se atraen... Y no lo digo solo metafóricamente... Si toda esa fauna rodea el Gran Hotel como un anillo de inmundicia es

porque aquí encuentran a sus más fervorosos clientes... *De toute facons*, ese no podía ser el problema mayor, porque para esta cumbre de Presidentes toda la escoria por supuesto fue expulsada... Y créame que pasaron un peine muy fino... Pero entonces, se preguntará usted, ¿cómo logré sortear el ejército de custodios, el anillo de hierro...? Está bien, las dos preguntas son muy fáciles de contestar... (*Repentinamente apunta con el revólver a Roca. Pausa*). Siempre estuve aquí, presidente Roca, siempre, siempre, siempre... Esperándolo... (*Sigue apuntándolo durante unos segundos de gran tensión*). ¿Qué le pasa, Roca, cree que vine a matarlo...?

Ríe suavemente y baja el arma. Por fin la vuelve a dejar, escrupulosa y deliberadamente, en el mismo lugar en que estaba, y se arrellana, floja, en el sillón. Este es el momento en que Roca se precipita sobre el arma, la toma y la apunta, con ambas manos extendidas, hacia Sarah.

SARAH: (*No lo mira. Distiende su cuello, con los ojos cerrados*). Por favor, estoy extenuada, sírvame algo, ¿quiere? Pero no ese horrible whisky... Hay champagne por ahí, en un baldecito con hielo, y dos copas...

Él continúa apuntándole. Sarah abre los ojos y lo mira.

SARAH: (*Con un tono de suave reproche*). Presidente, por favor, no está a su altura...

Él la mira, primero desconcertado, y luego atrapado por el magnetismo extraño que emana de sus ojos. Lentamente comienza a guardar el revólver en su cartuchera.

SARAH: (*Con elegante desenvoltura*). Le ruego que no haga eso...

Él la mira interrogante.

SARAH: El arma... no la lleve encima... No insulte su delicada anatomía con la rudeza de ese artefacto... Tantas noches vi, en la oscuridad de la luna, resplandecer su cuerpo blanco, desnudo... casi transparente... flotando en el aire, en la inmensidad de la llanura negra... Coronado de estrellas...

Queda suspendida en su visión. Roca, sin dejar de mirarla, vuelve a dejar el revólver sobre la mesita.

SARAH: El champagne, por favor...

Pausa.

ROCA: *(Inesperadamente)*. Bien sur, Madame...

SARAH: Perfecto.

Roca saca de un mueble, que resulta una pequeña heladera, un baldecito con champagne y dos copas. Coloca todo sobre la mesa baja, toma el champagne y lo descorcha. Sirve las dos copas y se sienta en un sillón frente a Sarah.

SARAH: *(Levantando su copa)*. Por nosotros. Arte y poder. Política y teatro.

ROCA: Por usted, señora, por usted... que ha sabido atravesar mi soledad y descubrirme en lo más íntimo...

SARAH: *(Riendo)*. Pero eso no es ningún mérito especial, Presidente. Soy una mujer.

ROCA: Sí, claro... Pero no deja de llamar la atención... Usted parece saber tanto de mí... En cambio, para mí usted es un misterio...

Sarah se levanta con disgusto.

SARAH: ¡Vanidoso...! Típicamente masculino. Envuelto en sí mismo. ¡El ombligo del mundo! Sin embargo, mi querido señor, hay un poder más sutil y misterioso. Muchas veces, Roca, la noche lo vio arrodillarse ante este ombligo. ¡Y qué humildemente, qué religiosamente, lo mojaba usted con la punta de la lengua!

ROCA: ¡Señora, qué está diciendo!

SARAH: ¡Lo excito?

ROCA: No.

SARAH: *(Irónicamente)*. Entonces he fracasado. Soy una mala actriz.

ROCA: *(Con un dejo de desilusión)*. ¿Estaba fingiendo...?

SARAH: *(Ríe)*. No me diga, Roca, que usted es de esas personas vulgares que confunden actuar con fingir. *(Breve pausa)*. Actuar es uno de los estados de la verdad. *(Repentinamente frívola)*. ¡Pero se lo tengo que decir yo a usted, que es uno de los grandes cómicos de nuestro tiempo...! *(Como al descuido vuelve a tomar el revólver, y con él acompaña "inocentemente" sus ademanes)*. Su única falla, Roca, es ser un actor desmemoriado. *(Repentinamente parece descubrir algo)*. ¿O está representando? Claro, ¿cómo no me di cuenta? Está representando el olvido. *(Usando el revólver como si fuera su dedo índice)*. Muy bien, Presidente, yo seré su memoria.

ROCA: Sí, señora. Sea mi memoria.

SARAH: Pero deje de decirme “señora”.

ROCA: ¿Y cómo debo llamarla?

SARAH: Lo dejo a su arbitrio. Puede usar las palabras más sublimes y las más bajas. Por nuestras noches de amor, le permito todo.

ROCA: ¿Tantas fueron?

SARAH: ¿No las recuerda? Pero es mezquino hablar de “noches de amor”. Porque hubo también “mañanas de amor”, atardeceres, albas, mediodías, crepúsculos vespertinos, siestas... ¿Cómo pudiste olvidar?

Roca se seca el sudor de la frente.

ROCA: Sí, creo que voy recordando...

SARAH: Te enseñé todo, Roca. Todo lo que sabes. No es que te haya inventado, no. Ya existías. Pero eras tosco. Un diamante en bruto. Yo te pulí. A ese imán que eras naturalmente, a esa fuerza natural de seducción, yo le di forma, sutileza...

Pausa. Él se acerca a Sarah y toma delicadamente el revólver de su mano. Le apunta, a la vez que la mira intensamente.

ROCA: Te amé, Sarah, apenas la luz te envolvió de golpe en ese escenario apolillado.

SARAH: *(Ríe)*. Sí, era un escenario de provincia.

ROCA: Ahí estaba acantonada mi guarnición. El regimiento entero llenaba esa noche el teatro. Perdón por la grosería, divina Sarah, pero el olor a bolas era insoportable. Fue increíble tu valentía. Presentarte así, a plena luz del escenario. Enfrentarte a tanto deseo viril. Cuando apareciste se cortó el aire, el regimiento entero se quedó sin respiración. El silencio te untó como aceite, resaltó tu brillo.

SARAH: *(Riendo)*. ¡Y yo seguramente representaba el rol de un muchachito! Porque siempre adoré los personajes masculinos: Hamlet, Lorenzaccio... *(Toma el revólver de manos de Roca)*.

ROCA: Sí, fue así... Pero eso era más excitante todavía. Tu voz frágil, líquida, saliendo de ropas de hombre, era algo increíblemente sensual... Tus pantalones enfundando tus muslos, frotándote ahí, ásperos... Vimos perfectamente cómo mojabas la entrepierna. ¿Sabías que algunos oficiales hasta se masturbaron en los palcos?

SARAH: Sí, gotas de semen llegaron a salpicarme... Yo las integré a la acción... Fueron para mí gotas de rocío... Me exalté aún más... ¡Lamí esas

gotas de rocío salado! *(De pronto comienza a caminar dando vueltas, frenéticamente. Se apunta la sien con el revólver).* ¡Ay, me estalla la cabeza! ¡Me estalla la cabeza!

Roca se acerca a ella. La contiene. Le quita el revólver.

ROCA: Pero yo te amé más que ninguno. Te deseé más que ninguno.

SARAH: ¿Sí? ¿Fue así? ¿Me salvaste...? Se me hizo un blanco... No recuerdo nada... Sí, creo que entonces caí en manos de los indios... Cuando ese feroz malón arrasó el pueblo de frontera... Fui la última cautiva...

ROCA: Ya no había malones, Sarah. Habíamos exterminado a los indios.

Pausa. Sarah lo mira desolada.

SARAH: *(Infantil).* ¿Sí? ¿A todos...?

Él asiente con la cabeza.

SARAH: ¿Entonces lo imaginé? ¿Todos esos años en las tolderías, en medio de la mugre, los imaginé? ¿Todo ese sufrimiento, la viruela, la muerte de mi hijito en mis brazos, lo imaginé? ¿Fue teatro?

Él baja la vista. Pausa. Deja el revólver en la mesita y se aparta. Ella se limpia las lágrimas con una mano. Se recompone rápidamente.

SARAH: Bueno, es posible. Muchas veces confundo mis representaciones con la realidad... La realidad, bah, ¿qué es eso? Nunca he sido más real que en un escenario. *(Pausa).* Pero estoy tan cansada. He actuado tanto. *(Pausa).* Sí, quizás todo lo de los indios haya sido teatro, porque lo que más recuerdo son unos versos, y no creo que yo, a esa pobre gente, le hablara en versos...

“Era la tarde y la hora
en que el sol la cresta dora
de los Andes...”

Aunque es posible, de todos modos, porque muchas veces y en las situaciones más vulgares, me refugio imaginariamente en un escenario... ¡Las tablas, las tablas, Roca! ¡Arruinaron mi vida! ¡Me quitaron espontaneidad! ¡Llenaron mi vida de falsía! *(Pausa. Reconcentrada).* Sin embargo, creo que lo de mi hijo es cierto... Lo veo con tanta claridad... Todavía siento su peso en mis brazos... Ardía de fiebre... Fue en medio de la epidemia de viruela... ¡Eso bárbaros!

“Lo ahogaron en un charco
por causante de la peste.
Tenía los ojos celestes,
como potrillito zarco.”

Llora silenciosamente. Pausa. De pronto Roca salta sobre el revólver, lo toma y se lo coloca en la boca, como si fuera a dispararse. Sarah pega un grito.

SARAH: ¡Presidente!

Lentamente, él baja el revólver y vuelve a dejarlo sobre la mesita.

SARAH: Soy un corazón fatigado, Roca, no me sobresalte así. ¿Por qué lo hizo?

Él ríe puerilmente.

ROCA: Jugaba.

SARAH: *(Sonriendo)*. Como un niño.

ROCA: *(Con una intencionalidad extraña)*. Sí, jugaba como un niño.

SARAH: Lo entiendo.

ROCA: Yo también la entiendo, Sarah. Muchas veces yo también me siento un actor, perdido en su representación. Vivo en medio de un decorado y todo es simulación... Un decorado infinito que una multitud burlona se empeña en levantar rápidamente a mi paso. Toda esa gente en calles de cartón... Son partiquinos, y estoy seguro que se ríen a mis espaldas... Me asusta la irrealidad en que vivo, Sarah. Tengo un miedo espantoso. Tengo miedo a que de pronto ese público se retire y yo quede solo en medio de un espacio vacío...

SARAH: Pero ahí estaré yo, *mon petit*. Yo seré tu realidad. Frente a mí, tu representación será siempre verdadera.

Él se acerca a ella lentamente. La abraza con fuerza por la cintura.

ROCA: Eso me excita. Me excita mucho. Sos mi eternidad. La posibilidad de sostener mi representación hasta el final. ¿Sentís el bulto?

SARAH: ¿El revólver? Cuidado, puede dispararse.

ROCA: El revólver está sobre la mesa.

La aprieta más.

SARAH: Me sofoca usted.

ROCA: Puto.

Sarah parece desmayarse. Su cintura se quiebra. Roca la sostiene y la deposita en un sillón. Con gran ansiedad espera que Sarah se recupere. Esta lo hace. Inspira hondo.

ROCA: Perdón.

SARAH: ¿Perdón por qué? Solo fue un vahído. Apretaste tanto mi cintura que se cortó mi respiración. Ni siquiera escuché lo que dijiste. Pero sea lo que fuese, te di mi permiso. Todo, entre nosotros, está permitido.

ROCA: Gracias, Sarah. Es un alivio. La vulgaridad es una fuerte tentación.

SARAH: Lo sé.

ROCA: A veces, por ejemplo, espío a mis custodios. En particular a uno, que me produce una fascinante repulsión. Cuando cree que nadie lo mira, o incluso simplemente cuando se abstrae, no importa quién esté presente: primeros ministros, reyes, presidentes: se hurga la nariz, se rasca el culo o la bragueta, eructa, se tira pedos... No sé por qué todavía lo conservo. Supongo que porque me mantiene en contacto con un lado animal de mí mismo. Además, entre nosotros, lo imagino capaz de todo tipo de perversiones.

SARAH: (*Súbitamente interesada*). ¿Qué tipo de perversiones?

ROCA: (*Repentinamente frío*). No sé. ¿Por qué le interesa tanto?

SARAH: Porque soy una artista. Nada de lo humano me es ajeno.

ROCA: Ese tipo es un asesino. Es triste perderse en los sueños de un asesino.

SARAH: Todos somos asesinos en sueños.

ROCA: Sí, ¿pero cortaste alguna vez un cuerpo ajeno hasta ver saltar los intestinos? ¿Disparaste alguna vez contra la nuca de un hombre arrodillado en el suelo? ¿Un hombre que lloraba, babeaba, se cagaba? ¿Apretaste sin embargo el gatillo y tu mano se salpicó de sangre y sesos?

SARAH: ¡Basta, Roca! ¡Eso no es usted! ¡Usted manda matar de lejos, con las manos limpias! ¡Usted no es un ejecutor! ¡Ni siquiera un general en una guerra! ¡Usted es ahora un presidente civil!

Pausa.

ROCA: Sí, claro... Un presidente. Solo un saludo fugaz a lo lejos. Una conjetura.

SARAH: Una sonrisa que se esfuma al pasar. Un símbolo sin contenido.

ROCA: Por eso estos sujetos simples, estos subordinados, me intrigan. El asesino de que le hablo, por ejemplo... un par de veces lo sorprendí sufriendo. ¡Fíjese! ¡Sufriendo ... !

SARAH: *Bon, c'est sufit...!* ¡No vine aquí para hablar de un lacayo, un perro de presa, un verdugo!

ROCA: No, Sarah, perdón otra vez.

SARAH: ¡Finalmente, todos tenemos nuestras miserias, nuestras cicatrices! ¡No siempre goza una de la libertad absoluta para elegir a sus personajes! Incluso yo, yo misma, una diva como yo, ¿cuántas veces tuve que hacer concesiones? Al público, a la crítica, a la moda... Ese horror de teatro... ¿cómo se llamó?... ¡naturalista! Hice de callejera, viví en cuartos sórdidos, representé alcohólicas, opiómanas... ¡Hasta fui una infanticida! ¡Tuve que actuar en una carnicería! ¡Entre reses reales chorreando sangre real, fétida, sobre la sublime abstracción del escenario! No, mi querido Presidente. Debo decirle que tampoco mi vida fue fácil.

ROCA: Pero finalmente nos encontramos.

Pausa. Se miran desvalidos, aferrados a esa triste mirada.

SARAH: Sí, en todo el frío universo, nos encontramos. Pero pasó el tiempo, ¿no? Y ya no somos lo que fuimos. Creo que ni siquiera me desea, Roca. Para usted soy solo una sombra, que apenas puede reconocer. Aunque debo confesarle que también usted es una sombra. (*Ríe brevemente*). La sombra de una roca.

ROCA: ¿Por qué dice eso?

SARAH: No sé... Lo veo débil, indeciso... Desde luego, ya no tiene la impetuosidad de antes. Ese brillo en la mirada, ese *je m'en fou* que derrumbaba todo delante de usted... Confiese, Roca, ¿ya no siente nada, no? No le pregunto desde luego si me ama, pero... ¿Me amó alguna vez? (*Pausa. Con un dejo de desesperación*). Está bien, no me ama, no me amó nunca. Tal vez simplemente no me pueda responder. ¿Pero al menos me desea? (*Pausa*). ¡Presidente Roca! ¡General! ¡Le ordeno que me responda! ¿Me desea usted?

ROCA: Perdón, pero no puedo...

SARAH: ¿Necesita alguna pequeña cooperación, señor? (*Va decididamente hacia el centro de la suite*). ¿Algo que lo excite? ¿Alguna postura en especial?

ROCA: (*Tímidamente*). Es posible...

Sobre la mullida alfombra de la suite, Sarah realiza mecánicamente las acciones que describe.

SARAH: ¿Qué prefiere? ¿De espaldas, con las piernas abiertas? ¿Las piernas levantadas? ¿En cuatro patas? (*Con una voltereta se ha colocado así*). A mí me excita más esta. *Ca vous plait?*

ROCA: Por favor, Sarah...

SARAH: ¿Qué?

ROCA: Simplemente siéntese...

SARAH: ¿Aquí o...?

ROCA: Quédese allí.

Sarah se sienta en el suelo. Lo mira expectante.

ROCA: Cruce las piernas.

Ella lo hace.

ROCA: Así, como un tótem.

Sarah adopta una postura hierática.

SARAH: (*Un tanto sorprendida*). ¿Esto lo calienta?

ROCA: No sé. (*Se acerca a ella como al descuido, bostezando*). Perdón, ¿puedo?

Sarah lo mira sin entender.

SARAH: Haga conmigo lo que quiera.

Roca se recuesta de costado sobre la alfombra y, en posición fetal apoya la cabeza en el regazo de Sarah. Larga pausa. Sarah, con la mirada perdida, acaricia distraídamente los cabellos de Roca.

SARAH: Dios... Pobre hombrecito perdido...

Pausa.

ROCA: ¿La amé, Sarah? ¿Alguna vez amé?

SARAH: ¿Es tan difícil decirlo, *mon petit!* Solo sé que fuiste brutal. ¿Eso era amor, acaso? ¿O simplemente otro despliegue de poder? Pero a veces, de a ratos, cuando se debilitaba tu fuerza, o te dormías, tan inocente, sobre mi cuerpo cautivo, avasallado... Entonces sí, creo que el amor te inundaba... Te estremecías de amor... Y yo te calmaba con caricias. Acariciaba hasta cansarme tu cuerpo agitado por el amor, atormentado por los sueños del amor. Y lo hacía sin esperar nada a cambio. En la plenitud de mi ser femenino. Fuiste un hijo arrinconado en mi vientre. Un hijo no nacido, que, lleno

de amor impaciente, soñaba con el mundo, con los espacios libres del mundo, con ventear el aire de las grandes llanuras, y sacudir las con ejércitos. Encerrado en mí, Roca, ardías de amor por el universo.

ROCA: ¿Y tu amor? ¿No fue suficiente para acompañarme a los espacios abiertos?

SARAH: Odio los espacios abiertos. Me inspiran terror. Yo solo soy dueña y señora de lo cerrado. El mundo que amo es el que cabe en un escenario. La luz que me exalta es la que viene de las candilejas. El único universo que me atrevo a hollar es el de mis sueños.

Yo soy arte, Roca. Y también te sueño a vos, tigre chico sangriento, y te largo al mundo, para que juegues en él, y lo transformes en un gran escenario. Solo entonces podré salir y acompañarte. Cuando ya tu furia sea innecesaria, y el gesto teatral la haya reemplazado. Solo entonces podré acompañarte y ser tu maestra. Cuando la brutalidad de los hechos esté domesticada y solo haya ficción. Cuando ya no exista la odiosa realidad.

ROCA: ¡Pero yo amo la realidad!

SARAH: No te engañes. Solo amás la realidad que construiste. La otra será siempre tu enemiga.

ROCA: No, Sarah. Aun a esa realidad la amo. Porque algún día también ella me pertenecerá.

Pausa. Ella le acaricia los cabellos.

SARAH: Tal vez... Pero sea como fuese, ¡cuánto amor, Roca, hubo entre nosotros! ¡Cuánto mundo hemos soñado! Cuando eras mi hijo y estábamos fusionados. Y luego, separados, cuando regresabas y regresabas a mí para cicatrizar la crueldad de esa separación. Y después también, cuando dejaste de necesitar me y me inventaste como hijo...

Roca se levanta de un salto, y la mira, sobresaltado. Suena el celular.

Roca lo registra pero no se atreve a atender. Desesperado, comienza a caminar de un lado a otro sin saber qué hacer. Por último, toma el revólver y va hasta Sarah, que ha quedado en el mismo lugar, sentada sobre la alfombra, con la cabeza inclinada hacia adelante. Con increíble violencia y ferocidad, Roca la aferra por el cuello y apunta su nuca con el revólver. El timbre del celular no deja de sonar, exasperante.

- ROCA: *(Muy lentamente)*. Uno... dos... tres... *(Amartilla el arma. Repentinamente el timbre cesa. Hay un silencio largo y profundo. Roca se va aflojando lentamente, hasta que deja de apuntar a Sarah, y la suelta. Con un gemido entrecortado, los brazos colgando, sin dejar el arma, Roca camina vacilante hasta uno de los sillones y se derrumba sobre él)*. ¿Por qué me hace sufrir así?
- SARAH: ¿Sufrir usted, Roca? ¿Qué puede saber usted de sufrimientos? *(Pausa. Poco a poco Roca se recupera. Retoma el control de sí mismo)*.
- ROCA: Se equivoca, Sarah. Es cierto que un Presidente tiene prohibida cualquier emoción. Debe mantener siempre la cabeza fría. ¡Piense en la cantidad de vidas que dependen de un sufrimiento equivocado...!
- SARAH: Sí, es terrible... Bueno, por suerte yo no tengo ese problema. Si en una escena me equivoco de sufrimiento, la única fatalidad que lograría es la risa del público. Qué inocente es el arte, ¿no, *mon ami*? ¿Dónde dejé mi bolsito?
- ROCA: Ahí.
- SARAH: Ah, gracias. *(Toma su pequeño bolso, que hace juego con su vestido de soirée, y saca de él un espejito y una polvera. Empieza a empolvarse la cara)*. Pero yo lo interrumpí, y me pareció que estaba muy interesado en decirme algo.
- ROCA: Simplemente que me dediqué a estudiar en detalle los sentimientos ajenos. En general no fue fácil. Fíjese que por mi función suelo estar rodeado de gente acostumbrada a esconderlos. Pero me hice un experto en descifrar rastros, pequeños signos... Aunque a veces, cuando se dan en forma brutal, pura...
- Roca se interrumpe bruscamente, impactado por algo. Hace unos instantes Sarah ha sacado un lápiz de labios del bolso y ha comenzado a pintarse frente al espejito. Roca observa con dolorosa fascinación como Sarah pasa una y otra vez el espeso rouge por sus labios. A Sarah parece llamarle la atención el silencio, y mira intensamente a Roca, sin dejar de pintarse. Pausa.*
- ROCA: *(Penosamente)*. No haga eso. No sea cruel.
- SARAH: ¿Qué cosa?
- Roca no responde.*
- SARAH: ¿Pintarme los labios?
- Roca no responde.*

SARAH: Perdón, no sabía que le molestaba. Ningún problema. (*Vuelve a guardar su maquillaje, de modo ostensible, en su pequeño bolso*).

SARAH: Por favor, continúe.

Pausa.

ROCA: (*Abstraído, casi inexpresivo*). Le estaba contando sobre ese custodio...

Sarah expresa sin ambages su fastidio.

SARAH: Ah, por favor...

ROCA: No sea intolerante, Sarah. La personas comunes y corrientes también pueden enseñarnos algo.

SARAH: (*Ríe*). Acepte, Roca, que usted y yo somos seres distintos... excepciones... rotundas soledades... A veces, muy de tanto en tanto, ocurre que nos encontramos uno al otro, dos iguales, como usted y yo... ¡Qué breve explosión de felicidad! Y lo digo a conciencia porque un encuentro así... siempre termina en explosión. Uno de los dos queda aniquilado. O los dos... Pero entiendo esa... debilidad suya por los seres simples. Finalmente, su misión, señor Presidente, su vocación de mando, le exige conocerlos bien. Ese es el barro que usted debe modelar. Y tiene que ser un barro dócil en sus manos. Su intuición, su olfato, deben ser muy finos. Un experto en olfatear los olores cambiantes de la multitud. Si huele mucha adrenalina, hay que bajarla; si es poca, subirla. (*Roca se ríe*). ¿De qué se ríe, Roca?

ROCA: De que parece estar describiendo lo que hace usted en el escenario, divina Sarah.

SARAH: Un típico bocadillo teatral. ¿Me está imitando, Presidente?

ROCA: Mi querida, reconozca que para desarrollar su arte, necesita conocer también cómo se comportan, qué sienten, los personajes simples, vulgares...

SARAH: (*Con desesperación*). ¡No, no! ¡Nunca más haré personajes vulgares! ¡Prefiero morir! ¡Prefiero morir, entiende!

Pausa.

ROCA: (*Compasivo*). Usted nunca podría ser vulgar, Sarah...

Sarah se distiende. Sonríe.

SARAH: No, no podría. ¡Pero qué sagaz es usted, Roca! Descubrió mi

trampa... Sí, cuando me vi obligada a representar personajes vulgares, lo hice con tal grado de sutileza, me esmeré tanto, fui tan refinada... que lo burdo quedó recubierto por una capa de oro invisible..

ROCA: (*Aplaudes*);Bravo!

SARAH: No tan bravo. Fueron absolutos fracasos comerciales. La gente intuía que se le estaba haciendo trampa. Los empresarios empezaron a odiarme. Fui bajando peldaños. Me relegaron a teatros cada vez más periféricos. Terminé en tétricos galpones de provincia, donde usted tal vez me conoció...

ROCA: Donde la “reconoció”, Sarah. Donde vi en usted a mi semejante. Mejor dicho, a mi maestra, y al complemento necesario de mi propia grandeza.

SARAH: Sí, pero los tiempos nos fueron adversos, Roca. O por lo menos a mí. La historia me traicionó. Busqué la gloria, cuando la gloria ya era una antigüedad. Quise representar personajes nobles, heroicos, generosos, cuando el valor supremo empezó a ser el egoísmo. Amé la poesía cuando estaba agonizando, y lo sublime cuando ya era ridículo. Busqué a Dios, cuando su muerte ni siquiera producía angustia, sino un bostezo de aburrimiento. (*Se dirige hacia Roca, le quita el revólver, revisa, experta, si tiene balas, y se lo vuelve a tender*). Roca, usted es el único que me entiende. Máteme. No puedo sufrir más humillaciones. Mi camino ya no tiene retorno. Vengo de climas fríos y terminaré en el trópico, en un terrible prostíbulo final, cubierta de llagas, de enfermedades repugnantes, sin ser codiciada por nadie. Por favor, máteme.

Él no toma el arma. La mira pensativo.

ROCA: Yo también quise la gloria, Sarah. Pero hasta los héroes necesitan de la esquivada fortuna. Míreme a mí. Participé en cuanta batalla pude, siempre en primera línea, poniendo el pecho a la artillería, al fuego graneado. A mi lado, mis amigos, mis compañeros, gente más valiosa que yo, caían como moscas. Y yo... ni un rasguño. Nunca. En épocas en que ir al dentista era un acto heroico, yo tuve enfermedades terribles. Me curé. Nadie sabe cómo. Y cuando vino la paz, yo, preparado para las más grandes hazañas... Yo, dotado de la sagacidad de anticipar el rumbo de los tiempos... ¿Qué descubrí? Que me había

tocado en suerte una época en la que los hombres lo único que pretendían era enriquecerse. ¿Qué podía hacer, Sarah? Un hombre como yo no puede negarse a su destino, aunque sea un destino equivocado. La historia me puso en ese lugar, y yo, con infinita nostalgia, me dejé llevar. Hice lo que me resultaba natural. Con la misma facilidad con que usted sabe qué hacer en un escenario. Ya ve: otro punto en común. La gran diferencia es que soy un político, no un artista. Mi virtud es liderar los tiempos, no oponerme a ellos. Voy en sentido contrario que usted, Sarah. Lo único que puede detenerme es que usted apriete ese gatillo.

SARAH: ¿Me está pidiendo que lo mate?

ROCA: Por cortesía le diría que sí, pero siento asco por la muerte. Esa señora y yo no nos llevamos bien. Nunca me eligió, ni fui su preferido. Además, si usted intentara matarme, mi reflejo de lucha, mi instinto, se activaría. Automáticamente. Sin intervención de mi voluntad. Y usted, Sarah, sería una presa fácil.

SARAH: ¿Me devoraría usted, Presidente?

ROCA: No lo dude.

Sarah lo observa con detenimiento. Pausa.

SARAH: Sí, lo haría... Como un animal carnicero. Mi piel es muy blanca, ¿sabe? Tal vez no lo advierta del todo por el maquillaje. Y muy suave. Excesivamente. Un zarpazo suyo no encontraría ningún tipo de resistencia. ¡Entraría en mi carne tan a fondo, tan mortalmente...! Siempre supe que usted lo haría, que usted sería mi destino. Siempre vi en usted, en sus ojos negros, al doble mío asesino. Desechemos el arma. (*Aleja de sí el revólver sobre la mesita*). Use sus manos, Roca.

Pausa. Roca da unos pasos hacia ella.

ROCA: Hermana, su muerte me atrae irresistiblemente.

Sarah rompe su vestido, dejando su pecho al descubierto.

SARAH: Por fin, señor Presidente. A esto vine. A mi consumación. Solo usted es digno. Olvidémonos de esta suite de hotel trivial. Estamos en una jungla. Y yo soy su blanca presa acorralada. Soy su cierva, que tiembla a la luz de la luna. Mi corazón late

agitadísimo. Aterrado y gozoso, presiente la cercanía de la muerte. Espera impaciente el desgarrar. El momento último de la carne. Su exaltación final. El mayor de sus misterios, su más riguroso placer. *(Comienza a sonar el celular). No atiende. (Roca está muy perturbado e indeciso).* Desconéctelo.

Roca, desesperado, toma el revólver de la mesa, y apuntando a Sarah, se dirige hacia el otro extremo de la sala. Atiende el celular. Habla sin dejar de apuntar a Sarah. Con el revólver le hace señas de que se dirija a la otra punta del lugar. Sarah obedece, cerrándose púdicamente el vestido roto sobre el pecho.

ROCA: *(En voz baja).* ¿Señor...? Sí, sí, lo escuché... Estaba en el baño, señor... No, no lo llevé... ¿Tanto tiempo? No me pareció... No, señor, no tuve diarrea. Más bien lo contrario... No, señor, vómitos tampoco... Absolutamente, señor, cumplo todas las reglas higiénicas... Sí, señor, me lavo bien las manos luego de cada deposición... Agua mineral... Nunca comería pescado crudo, señor... No, señor, descarte de plano que tenga síntomas de cólera... Soy muy conciente de que el señor Presidente no puede correr ningún riesgo... Señor, sé que la salud y la seguridad del señor Presidente están por encima de cualquier consideración... ¿En voz baja, señor? No, no, estoy hablando normalmente. Tampoco estoy ronco, señor. Es que esto es muy silencioso y no invita a gritar. Despreocúpese, señor. Está todo en orden, absoluto orden... ¿Señor...? *(No tiene respuesta. Es claro que del otro lado han cortado. En voz alta y firme).* Y no me joda más. ¡Se lo digo por última vez! Estoy con una persona muy especial, y no deseo ser interrumpido. *(Apaga el celular. A Sarah).* Lo siento. Cuestiones de estado.

SARAH: Entiendo.

ROCA: Así es siempre. No tengo intimidad. ¿Usted cree, por ejemplo, que estamos solos? No, seguramente hay micrófonos ocultos. Tal vez una cámara de circuito cerrado. Algún guardia apático y gordo nos estará mirando. Pero no tema, Sarah, ¿cree que para él significamos algo? ¿Que existimos realmente? No, apenas somos fantasmas en blanco y negro en la pantalla de su monitor. De tanto en tanto, a lo sumo, saldremos de cuadro... ¿Quién dijo “el que se mueve no sale en la foto”?... *(Queda abstraído. Pausa).*

SARAH: *(Suavemente)*. Señor Presidente...

ROCA: ¿Sí ... ?

SARAH: Me da pena verlo así, agobiado. ¿Le comunicaron algo grave?

ROCA: No, no... Solo un pequeño problema... de salud pública. Claro que cualquier insignificancia, sumada a tantas otras, terminan por abrumar...

SARAH: Y encima yo, que vengo a fastidiarlo con mis historias de fantasmas.

ROCA: No, no, usted no me fastidia para nada.

SARAH: Si lo desea, me retiro ya. *(Comienza a recoger sus cosas. Roca se acerca a ella, angustiado, siempre revolver en mano)*.

ROCA: No, Sarah, por favor. Quédese. *(Pausa. Se miran. Señalando con el arma)*. Le desgarré el vestido.

SARAH: No tiene importancia.

ROCA: En el fondo soy tan torpe... Solo sé mandar y ser obedecido. Y cuando me encuentro con usted... Con la frágil delicadeza de la libertad... ¿Qué hago? Desgarro su vestido. La encarcelo en su desnudez.

SARAH: Puedo volar sin plumas, Presidente. Puedo arrojarme por esa ventana... a riesgo de caer toda la eternidad.

ROCA: Porque es liviana, Sarah. En el buen sentido de la palabra. En cambio yo, si la siguiera, a los dos segundos me estrellaría en el pavimento.

SARAH: *(Alucinada)*. ¡Pruebe, Presidente! *(Le tiende la mano)*. ¡Deme la mano! Yo lo conduciré. Volemos juntos. *(Roca la mira con desconfianza)*.

ROCA: No soy yo solo, Sarah. Soy un pueblo.

SARAH: ¿Cree que la gente no se arreglaría sin usted?

ROCA: *(Con un dejo de fastidio)*. No sé, es probable... ¿De todos modos, para qué correr el riesgo? *(Apuntándole como al descuido)*. Pero sí puede ayudarme...

SARAH: ¿En qué, señor Presidente? *(Se cierra el vestido roto)*.

ROCA: *(Sin dejar de apuntarle)*. No se cierre el vestido, se lo ruego. Deje sus pechos al descubierto. Ese vestido roto es un grito. Una desesperada declaración de amor. Ayúdeme, Sarah, aligere el peso de mi vulgaridad. Revéleme el misterio del amor.

SARAH: (*Un tanto fatigada*). ¿Verbalmente o...?

ROCA: La carne es triste, querida amiga... No es esa la revelación que anhelo.

Pausa. Roca continúa apuntándole.

SARAH: Ya no sé si podría contestarle, Roca. Estoy tan malherida. Todo el mundo jugó conmigo tiro al pichón. Pero antes le hubiera respondido que el amor es un sublime artificio... Una ficción que se alimenta de sí misma, una representación en la que terminamos por perdernos... Y se lo dice una consumada actriz y amante.

ROCA: No veo entonces que sea muy diferente a otras cosas. De todos modos, Sarah, usted me está hablando desde el arte, el refinamiento del espíritu... Pero hay seres primitivos...

SARAH: (*Rápidamente*). No me conciernen.

ROCA: ¿De qué tiene miedo, Sarah?

SARAH: (*Exasperada*). ¡De ese revólver! ¡Deje de apuntarme, me pone nerviosa!

ROCA: Oh, perdón... (*Lo guarda en su cartuchera*).

SARAH: ¿Por qué va armado?

ROCA: ¡Tengo tantos enemigos ... ! Pero si usted quiere lo tiro ya mismo por la ventana.

SARAH: ¿Y matar a otro inocente?

Pausa muy tensa. Él la mira con el rostro desfigurado por un antiguo dolor.

ROCA: ¿Por qué “otro”?

SARAH: Lo dije por decir.

Pausa. Él la taladra con la mirada.

ROCA: Lo conociste.

SARAH: ¿A quién? (*Suena el celular*). Roca atiende automáticamente, sin quitar la vista de Sarah.

ROCA: (*Firme*). Soy Roca. (*Inmediatamente se da cuenta de su error. Se muerde los labios y se aparta de Sarah, tratando de hablar en voz baja*). Sí, señor... Perdón, señor, no es una impertinencia... Lo hago sin la menor intención, señor, es mi apellido... Sí, señor, entiendo que pueda prestarse a equívocos... Sí, señor, entiendo

que lo digo con un tono de autoridad indebido, por lo que pido humildemente disculpas... ¿Cómo, señor...? ¿Otra vez hablo bajo? (*Grita militarmente*). ¡Sí, señor! ¡Afirmativo, señor! ¡Soy Mierda! (*Rápidamente tapa el celular con una mano y se vuelve a Sarah*). Es una contraseña. (*De nuevo al celular, en voz baja*). Sí, señor. Comprendido. (*Escucha algo que lo aterrera*). ¿Ya? ¿El señor Presidente se dirige hacia aquí...? No, no, señor, todo normal, absolutamente normal... (*Desesperado*). Señor, ¿en cuanto tiempo...? (*Ya han colgado del otro lado*). ¿Señor...? ¿Señor...? (*Apaga el celular. Se vuelve hacia Sarah*). Una emergencia.

SARAH: ¿Cuánto tiempo tenemos, señor Presidente?

ROCA: No lo sé.

Pausa. Roca se dirige al botellón de whisky, se sirve un vaso y se lo toma de un trago. Repara en Sarah, y se vuelve hacia ella, avergonzado.

ROCA: Perdón... ¿quiere? (*Sarah niega con la cabeza, sonriendo*). Cierto que no le gustaba el whisky. (*Sarah mira el champagne que ha quedado sobre la mesa*). ¿Champagne ... ? (*Sin esperar respuesta va hacia la mesita. Sirve las dos copas y le alcanza una a Sarah*). Estoy tan cansado, Sarah... Un cansancio mortal. (*Sarah levanta su copa*).

SARAH: Por su cansancio mortal.

Chocan las copas: y beben.

ROCA: ¿Ve? Es en estos momentos en que desearía ser otro. ¿Usted nunca deseó ser otro?

SARAH: Todo el tiempo.

ROCA: Claro, es actriz. ¡Qué afortunada! Poder fugarse de usted, cada noche... Aunque más no sea que por unas horas... ¡Envidio su libertad!

SARAH: (*Mecánicamente*). Sí, soy afortunada.

ROCA: ¿Pero sabe qué? Yo también, muchas veces imagino que soy otro. Por ejemplo, uno de mis custodios... Bueno, creo que ya se lo mencioné...

SARAH: Demasiado.

ROCA: Es que llegué a saber mucho de esta persona. Cosas intimísimas que le sorprenderían, Sarah...

SARAH: Ya nada me sorprende.

ROCA: (*Con entusiasmo*). No, no, se trata de algo especial. Hace un rato le pedí que me hablara del amor: a usted, que considero una sacerdotisa: y fíjese, no pensaba tanto en mí, sino en ese individuo casi repugnante... Porque así como lo ve...

SARAH: Le recuerdo que no lo conozco.

ROCA: Use su imaginación actoral. Un tipo asqueroso. Un asesino por encargo, totalmente insensible. Ojo, inteligente. No es ningún bruto. Solo que algo en él parece roto. Una herida muy profunda, un tajo en su clemencia, En fin, duro, frío, implacable. Un custodio perfecto. Bueno, descubrí que este... bicho vivió una pasión sublime.

SARAH: (*Burlona*). *Tiens!*

Pausa.

ROCA: (*Pensativo*). Sí, fue una pasión turbulenta. En realidad pasó por distintos estados. Inocente en la adolescencia. Él la esperaba, las tardes lluviosas de invierno, en la recova del Cabildo. El saco mojado le pesaba una tonelada en los hombros flacos. Tenía el pelo cortito y duro. Se apoyaba en la pared del Cabildo y trataba de prender un cigarrillo con fósforos húmedos, los dedos congelados. Al fin ella llegaba, las gotas de lluvia brillando como diamantes en su pelo negro. Sus grandes ojos se abatían en el abrazo... Y él estrechaba su fragilidad. Se sentía poderoso envolviendo en sus brazos, contra su pecho, esos huesos frágiles, ese perfume de piel oscura y mojada... Cuando no llovía se encontraban en un banco de la plaza Colón. Siempre hacía frío, y sólo se olvidaba con el cigarrillo y el abrazo. Él buscaba infructuosamente sus pechos lisos bajo el pulóver de angora. Los pelos de angora quedaban adheridos en su saco. Y en sus dedos, la tibieza de la piel recóndita, esquiva, de irrepitible suavidad...

SARAH: (*Agria*). ¿Cómo sabe tantos detalles?

ROCA: Es un rompecabezas que fui armando con palabras sueltas, comentarios perdidos, miradas huidizas...

SARAH: Su don adivinatorio es notable. Supongo que está esperando que le pregunte qué pasó después...

ROCA: No.

SARAH: ¿Qué pasó después?

ROCA: Bueno, lo de siempre. Ella un día no vino al Cabildo. Él la buscó por la ciudad, desesperado. Ni rastros.

SARAH: Pero ese no es el final, ¿no?

ROCA: Volvieron a encontrarse un par de veces. Hubo momentos sublimes, sordideces varias. El infierno mezclado con el paraíso. Tuvieron un hijo.

SARAH: ¡Un hijo!

ROCA: Y ella murió.

SARAH: ¡Murió!

ROCA: Sí.

Pausa.

SARAH: (*Suavemente*). ¿La mataste, Roca?

ROCA: No. Murió porque murió. Qué sé yo. Esas cosas pasan. A veces la gente muere naturalmente.

Pausa.

SARAH: Solo me queda una duda.

ROCA: ¿Sí?

SARAH: Lo de los pechos lisos, ¿es por la suavidad o porque no tenía?

ROCA: Eran una redondez inexistente, la sombra de una curvatura. Eran pechos de muchachito. Creo que esa ausencia, que ella ocultaba, me sorprendió tanto, que yo los inventé. Amé sus pechos ausentes, sus pezones minúsculos. Esos remedos infantiles de una mujer.

SARAH: Es una historia triste.

ROCA: Sí.

Pausa.

SARAH: Yo también tuve mi gran historia de amor.

ROCA: ¿Ah, sí?

SARAH: Sí. Él era un enemigo nazi. Un soldado alemán. Fue al final de la guerra. Creo que lo hirieron, no sé bien. Me raparon por colaboracionista. Mis padres me encerraron en un sótano. Yo rascaba el salitre de las piedras y me ponía en la boca una bolita. Una noche me fui a París en bicicleta. A la vuelta de los años yo también lo volví a encontrar. No sé por qué él se había convertido en japonés.

ROCA: (*Abtraído*). Sí, vi la película. “Hiroshima, mon amour”

SARAH: Pensé que ya la había olvidado, yo. Todo cae en el olvido, ¿observó? Se olvidan las películas, la historia, las personas. ¿Cuántas guerras tengo mezcladas en mi cabeza? Qué desdicha, todo se olvida. La letra se olvida. Hasta nosotros vamos a ser olvidados. En realidad ya está ocurriendo, en este preciso momento. Yo lo estoy olvidando. ¡Míreme, Roca, cómo lo estoy olvidando! (*Lo toma por los brazos y lo sacude. Tiene los ojos llenos de lágrimas*).

ROCA: (*Paciente*). Está bien, Sarah, está bien.
La abraza. Ella llora en el pecho de él, con desconsuelo.

SARAH: ¿Soy como ella? ¿Como la muerta? ¿Huelo a lluvia, como ella? (*Se separa de Roca y se abre el vestido roto*). Mirá, mis pechos son de muchachito.

Él le cierra el vestido, piadoso.

ROCA: Por favor, Sarah, yo no soy ese custodio.

Pausa larga. Sarah parece despertar de un sueño. Se limpia las lágrimas.

SARAH: No, claro. Qué absurdo. Me dejé llevar por un sentimentalismo barato. ¡Usted tiene la culpa, presidente Roca! ¡Qué vergüenza! ¿Cómo pude dejarme arrastrar...? (*Va en busca de su bolsito. Saca de adentro su pequeño espejo. Se mira*). ¡Qué horror! (*Se acerca a Roca y le pone el espejo en las manos*). Tenga, voy a necesitar su ayuda.

Roca sostiene el espejo delante de ella. Sarah se toma su tiempo para quitarse íntegramente el maquillaje, y volverse a maquillar. Todo este proceder, que atrapa la atención de Roca, está cargado de erotismo. Sarah se limpia primero la cara con una crema. Luego se coloca otra, se empolva, se pasa rimel en las pestañas, se repasa las cejas. Por fin, con una actitud extraña, especial, saca el lápiz de labios y, mirando intensamente a los ojos a Roca, comienza a pintarse los labios. Repentinamente Roca deja caer el espejo y se aparta con brusquedad. Sarah pega un grito y se pone en cuclillas para recoger el espejito. Roca toma el celular Y marca frenéticamente un número. Escucha.

ROCA: ¿Por qué no contesta nadie, carajo?

SARAH: Suerte que no se rompió, el espejito. Hubieran sido siete años

de mala suerte.

ROCA: ¿Cree que va a vivir siete años más? ¡Qué optimista!

SARAH: ¿Por qué tan agresivo, Roca?

Pausa.

ROCA: ¿Lo conociste, no? Por eso estás acá...

SARAH: (*Mordiendo las palabras*). ¿Si conocí a quién...?

ROCA: A ese chico... Al hijo de mi custodio.

Pausa.

SARAH: (*Suavemente*). No conozco al custodio. No conocí a la mujer del custodio. ¿Por qué voy a conocer al hijo del custodio?

Pausa.

ROCA: Ya está viniendo.

SARAH: ¿Quién?

ROCA: El asesino. Por fin vas a verlo. Cara a cara. (*Sarah lo mira, imperturbable. Pausa. Roca desenfundó el revólver*). Fue siempre un chico delicado de salud. Me lo contó el custodio. Muy parecido a la madre, en todo. Los ojos enormes, melancólicos, infinitamente tristes. La piel con ese brillo suave, enfermizo... Me contó que vivía con el corazón en la boca por él. Me contó que tenía una casa no sé en qué suburbio, en una calle de tierra, y que cuando llegaba de noche, vaya a saber de dónde, cuando veía la luz de la casa, sentía como una mano que le apretaba la garganta. Más de una vez lo encontró ardiendo de fiebre, los ojos hundidos, extraviados, como si tuviera visiones... Parece que primero lo crió una tía, algo así, pero después se murió. No quiso saber más nada con mujeres. Todas se morían. Por suerte el chico ya era grandecito. Se arreglaron solos. A veces él hacía la comida, a veces el pibe. Cocinaba muy bien. Tenía mano. Eran muy compinches. Claro que él no le contaba nada del trabajo. La verdad, le mentía. Le decía que era cuidador en una fábrica, y que a veces hacía horas extras, o le tocaba de sereno. Y cuando volvía a casa, a la madrugada, a la tardecita, en esas cuadras de tierra trataba de limpiarse el alma de todo lo que había visto y hecho, los gritos, el olor a carne quemada, la pestilencia. En la pileta del patio se lavaba bien las manos y la cara. Y entonces entraba. Y ahí estaba él, con su inocencia, su

carita igual a la madre. Melancólica, enfermiza. *(Pausa)*. Al principio, esa tarde no pude entender bien, Señor. Era verano, hacía calor, todo silencioso y en penumbras. El pibe no estaba en la cocina, ni en el comedor, ni en su pieza. Entonces fui al cuarto grande. Las persianas cerradas y un velador prendido. Y él estaba sentado en el borde de la cama, frente al espejo grande del ropero. Me vio y me sonrió. Tenía catorce años, ya era un hombrecito. Pero había algo raro, que yo tardé en entender. *(Se ríe, como de una travesura)*. ¿Sabe?, tenía puesto un vestido de la madre, que yo había guardado... Y tenía la cara toda pintada, como una mujer, y me sonreía triste con los labios pintados, muy rojos... *(Vuelve a reír)*. ¿Y usted cree que lo sorprendí? No, Señor, me estaba esperando. Con esa sonrisa triste. ¡Qué payaso! *(Pausa)*. Entonces me acerqué. Me paré al lado de él. Lo que más me dolió fue que era idéntico a la madre. Entonces levanté el brazo así, bien alto, y descargué el puño, con toda mi fuerza, en esa cara hermosa, frágil, amada... Un segundo antes de darme vuelta vi como le saltó la sangre de la nariz y de la boca. *(Pausa)*. Me senté en un banquito de la cocina. Me derrumbé. Creo que prendí un cigarrillo. No sé cuánto tiempo pasó, Señor. Después la casa retumbó. Supe enseguida qué había sido. Corrí al cuarto. Mi hijo, Señor, estaba ahí, muerto, tumbado en la cama con la cabecita destrozada. Sangre, sesos, huesos desparramados, salpicando todo. *(Pausa)*. Se había disparado con la 32 que yo guardaba en un cajón del ropero. Se había disparado así, en la boca, entre los labios pintados. *(Muestra cómo)*.

SARAH: ¿Me permite? *(Le quita el revólver)*.

ROCA: Lo conocías, ¿no?

SARAH: ¿Qué importa si lo conocía o no? Ahora lo conozco. Pero por favor, tenemos poco tiempo. El asesino está por llegar. Abráceme, abráceme fuerte. *(Roca lo mira en silencio)*. ¿Qué espera? Abráceme como si lucháramos.

Luego de una pausa, Roca lo abraza repentinamente. Es un abrazo muy fuerte, largamente anhelado, que podría confundirse con una lucha, o un forcejeo. En medio de este abrazo suena un disparo. Larga pausa. El abrazo continúa un rato más. No se sabe quién ha sido herido.

SARAH: Él te diría: “Te amo, papá. Siempre te amé”.

Sarah comienza lentamente a deslizarse hacia el suelo, recorriendo con su estrecho abrazo todo el cuerpo de Roca, que se mantiene erguido como una estatua. El abrazo de Sarah va dejando, desde el pecho hasta los pies de Roca, un grueso trazo de sangre. Recién cuando Sarah llega al suelo, Roca reacciona. Es como si se desmoronara muy lentamente, con hondísima desesperación. Queda de rodillas. Alza a Sarah sobre su regazo, conformando una extraña Pieta.

ROCA: *(Suavemente)*. Hijo. Hijo. Hijo.

Con extrema lentitud inclina su rostro sobre el de Sarah y la besa en los labios, interminablemente. Hasta que desciende la luz por completo. En medio de la oscuridad comienza a escucharse el timbre del celular.

TELÓN

Jorge Dubatti
Universidad Nacional de Buenos Aires

Eduardo Pavlovsky (Buenos Aires, 1933) es dramaturgo, actor, médico, psicoanalista y psicodramatista. Se inició como actor en la década del cincuenta con un grupo de aficionados. Su asistencia a una función de *Esperando a Godot* en 1958 lo llevó a estudiar teatro junto a Pedro Asquini y Alejandra Boero en el grupo independiente Nuevo Teatro. En los años sesenta Pavlovsky funda, con el médico y teatrista Julio Tahier, el equipo de investigación teatral Yenesí, que se dedicará a la puesta en escena de textos tradicionales y vanguardistas. Paralelamente va profundizando sus estudios en el campo del psicodrama y establece vínculos entre la tarea terapéutica y el teatro. En 1961 escribe sus primeros textos dramáticos: *Somos* (Mención Premio Municipal 1962) y *La espera trágica*. Hacia fines de los sesenta comienza su actividad militante en la izquierda trotskista (PST) y su teatro comienza a evidenciar un claro sentido político, que en *El señor Galíndez* (1973) adquirirá su manifestación más rotunda con la denuncia de la tortura como institución en la Argentina. En 1977 su obra *Telarañas* (dirección de Alberto Ure) es prohibida por la dictadura y en marzo de 1978 Pavlovsky sufre un intento de secuestro por un grupo paramilitar. Logra escapar milagrosamente y se exilia primero en Montevideo, luego en Brasil y más tarde en España. Regresa a la Argentina en 1980 y en 1981 participa en el ciclo Teatro Abierto con su pieza *Tercero incluido*. La restauración del régimen democrático en 1983-1984 marca un intenso momento de trabajo como actor en el circuito comercial-profesional y en el cine, aunque pronto Pavlovsky tomará la decisión de desempeñarse como actor sólo en el circuito independiente, en salas alejadas del “centro” teatral de Buenos Aires, “por los bordes”. Pavlovsky ha dejado un extenso e intenso testimonio sobre su vida y su pensamiento en las conversaciones reunidas en el libro *La ética del cuerpo* (dos ediciones: 1994 y 2001).

En diferentes ocasiones⁴⁰ hemos sostenido que los textos de Eduardo Pavlovsky pueden distribuirse en cuatro principales macropoéticas o grupos textuales⁴¹:

40 Concepciones del mundo y del teatro diversas. También, concepciones políticas diferentes, si se comprende el término política (traspolando diversos aportes del campo de los estudios y la teoría política clásica y moderna, a la especificidad del teatro) como toda práctica o acción artística (en los diferentes niveles de la poética, en la producción y la circulación, en la gestión de recursos e institucional, en la recepción) productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de dichas estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales. A partir de esta definición distinguimos macropolítica de

La macropoética de los textos postvanguardistas y fundamento de valor “hacia una realidad total”⁴²: *La espera trágica* (1961), *Somos* (1961), *Regresión* (1961), *Camellos sin anteojos* (1963), *Imágenes, hombres y muñecos* (1964), *Un acto rápido* (1965), *El Robot* (1966), *Alguien* (1967, en colaboración con Juan Carlos Herme), *La cacería* (1967), *Match / Último match* (1967, con J. C. Herme) y *Circus-loquío* (1969, escrita con Elena Antonietto).

La macropoética de los textos de matriz realista con intertextos variables de la postvanguardia y fundamento de valor socialista: *La mueca* (1971), *El señor Galíndez* (1973), *Telarañas* (1977), *Cerca* (1979), *Cámara lenta* (1980), *Tercero incluido* (1981), *El señor Laforgue* (1983), *Josecito Kurchan* (1984).

La macropoética de los textos de la “estética de la multiplicidad” y fundamento de valor socialista: *Potestad* (1985), *Pablo* (1987), *Voces/Paso de dos* (1990).

La macropoética de los textos de la micropolítica⁴³ de la resistencia: *El Cardenal*, *La ley de la vida*, *Alguna vez*, *Trabajo rítmico* (todos de 1991-1992), *Rojos globos rojos* (1994), *El bocón* (1996), *Poroto* (1996), *Dirección contraria* (teatro-novela breve, 1997), *Textos balbucentes* (1999), *La muerte de Marguerite Duras* (2001), *Pequeño detalle* (2002), *Volumnia/La Gran Marcha* (2002-2003), *Imperceptible* (2003), *Análisis en París* (2003), *Variaciones Meyerhold* (2004-2005).

Sostenemos que cada uno de los grupos textuales o macropoéticas antes referidos participa, con combinatorias singulares, de las siguientes archipoéticas de producción de sentido político:

Teatro jeroglífico

Llamamos así a una poética abstracta que, a partir del legado de las vanguardias históricas, radicaliza el valor de lo nuevo, y propone un teatro jeroglífico que rompe con el principio mimético de contigüidad y con el realismo objetivo, discursivo y expositivo en el que se funda el drama moderno desde el siglo xviii. El objetivo es desautomatizar la visión materialista, realista, pragmática de “nuestro común mundo compartido”, ampliar los límites de lo real –de acuerdo con el fundamento artaudiano: religar con lo trascendente, lo arcaico, lo sagrado– refundar la relación con el mundo desde el misterio y la infrasciencia, superando

micropolítica para designar, bajo el primer término, los grandes discursos políticos de representación, de extendido desarrollo institucional en todos los órdenes de la vida social (liberalismo, izquierda, socialismo, comunismo, peronismo, radicalismo, etc.); bajo el segundo, la construcción de espacios de subjetividad política alternativa, por fuera de las macropolíticas, o en singular, compleja tensión de distancia y complementariedad con ellas.

41 Como puede advertirse, evitamos deliberadamente el concepto de “teatro del absurdo”. A más de cuarenta años de dicha formulación categorial por parte de Martin Esslin (*The Theatre of the Absurd*, London, 1961), esta ha sufrido un profundo proceso de revisión y cuestionamiento crítico en las investigaciones académicas. Wladimir Kryszinski, en un estudio revisionista sobre la poética teatral de Ionesco, afirma: “La oleada de lo absurdo en el teatro y en la literatura desatada por los existencialistas ha contribuido, por cierto, al hecho de que

las fronteras de la sociabilidad impuesta y cuestionando de raíz el sistema de valores socio-culturales de la burguesía. Sus principales realizaciones textuales en Europa se encuentran en Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Arthur Adamov, Harold Pinter, Jean Genet⁴⁴. Recursivamente, este teatro jeroglífico busca generar una relación más saludable y rica del hombre con lo real, y mejorar por esta vía la experiencia del hombre en el mundo. El teatro se convierte en un dispositivo desautomatizador de la percepción natural a favor del descubrimiento de otras potencialidades (desconocidas u olvidadas) de la vida del hombre, no referenciadas con ningún sistema político extraestético. Los procedimientos teatrales principales son la inclusión del personaje-jeroglífico y la destrucción sistemática de las estructuras del drama moderno. Qué cuestiona el teatro jeroglífico: el empobrecimiento de lo real, el empequeñecimiento de la idea de existencia. Qué propone: reencantar el mundo, develarlo, religar con los grandes fundamentos perdidos, instaurarse en interpretación órfica del mundo. Contra quién: contra la concepción materialista, objetivista, racionalista y sus proyecciones existenciales. Desde dónde: desde la idea difusa de “hombre nuevo” y “realidad total”, utopía de base romántica sobre la plenitud física y metafísica del hombre. En suma, el teatro como metáfora epistemológica de una superrealidad o realidad pluridimensional, más amplia y diversa. En el caso de Pavlovsky, de acuerdo a sus testimonios, esta archipoética adquiere en la década del sesenta una funcionalidad vital terapéutica, liberadora de la angustia existencial. Sus textos más representativos son *Somos* y *La espera trágica*.

Teatro macropolítico de choque

Se trata de una poética abstracta vinculada a la macropolítica del marxismo, que recupera las estructuras basales del drama moderno en la postguerra, su matriz mimético-discursivo-expositiva, el fundamento del efecto de contigüidad de los mundos poéticos con el régimen de experiencia de lo real, y los intertextualiza con procedimientos de modernización provenientes de la postvanguardia y otras poéticas modernizadoras (teatro épico, teatralismo, simbolismo, expresionismo, etc.). Esta poética de matriz realista y procedimientos cruzados realistas-

el teatro de Ionesco, con los de Beckett, Genet, Adamov, Jean Tardieu, Dino Buzzati, Boris Vian, Fernando Arrabal, Max Frisch, Robert Pinget, Harold Pinter y Edward Albee ha sido calificado como teatro del absurdo. En 1961 Martin Esslin publicó un libro donde identifica y teoriza el absurdo como denominador común en numerosas obras teatrales. Visto desde nuestra perspectiva y teniendo en cuenta la evolución del teatro en el siglo xx y la diversidad temática y formal de las obras mencionadas, me parece imposible mantener la etiqueta de lo absurdo como su calificativo principal. El libro de Martin Esslin elabora una grilla de lectura interesante y toma un fenómeno incuestionablemente válido pero extrapola y generaliza un poco en exceso” (1999, p. 12).

42 Para una exposición más detallada de estas observaciones, véase J. Dubatti, *El convivio teatral* (Atuel, 2003).

43 Spregelburd trabajó muchos años como profesor de inglés y domina varios idiomas. Publicó sus traducciones de *Decadencia* y *A la griega* de Steven Berkoff y *El amante*, *Escuela nocturna* y *Sketches de revista* de Harold Pinter en Editorial Losada, Colección Gran Teatro, 2005.

desrealizadores es puesta al servicio del discurso macropolítico del socialismo: la clave está en que la revolución marxista es el fundamento de valor, la lucha de clases, las grandes configuraciones ideológicas de la izquierda contra la subjetividad de derecha y capitalista. El fundamento de valor marxista modaliza la poética. El teatro pasa de esta manera a adquirir una capacidad recursiva ligada a la adecuación del campo social-histórico al proyecto utópico del socialismo. La llamamos “de choque” porque el teatro reduce su nivel metafórico, literaliza la referencialidad de los mundos poéticos y diseña en forma directa, explícita, una nítida cartografía de amigo, enemigo, aliados potenciales y neutrales. Qué cuestiona: las estructuras del capitalismo y la derecha. Qué propone: los valores ideológicos del marxismo. Contra quién: en el caso argentino, contra la subjetividad de derecha encarnada en partidos políticos, organización militar, dictadura, la tortura como institución represiva. Desde dónde: desde la utopía marxista. El teatro, en suma, como metáfora epistemológica de una concepción dialéctica del mundo y la historia, que persigue el enfrentamiento para propiciar síntesis superadoras hacia una mayor dignidad histórica del hombre y una incidencia directa en lo social. Realizaciones textuales en Europa y Estados Unidos pueden hallarse en el teatro de John Osborne, Peter Weiss, Joe Orton, Dario Fo, Alfonso Sastre, David Mamet, Steven Berkoff, entre otros. Los textos de Pavlovsky más representativos de esta concepción son *La mueca*, *El señor Galíndez*, *Telarañas* y *El señor Laforgue*.

Teatro macropolítico metafórico

Se trata, como en 2, de una poética abstracta vinculada a la macropolítica del marxismo, que recupera las estructuras basales del drama moderno, con intertextos que transgreden la filiación al realismo. La revolución es el fundamento de valor, pero a diferencia del teatro macropolítico “de choque”, trabaja con una densificación del discurso metafórico, con una mayor opacidad de la referencialidad y con un vínculo de apelación permanente a la infraciencia. De alguna manera es el resultado de un peculiar cruce entre 2 y 1. La cartografía política de distribución clara de amigo, enemigo, neutral y aliado potencial se mantiene, pero atravesada por la percepción de la multiplicidad y la complejidad del mundo. Pavlovsky continúa con la poética del realismo, pero la enriquece con los aportes de la negatividad o autonomía estética y con la incorporación del componente posdramático, las tensiones entre actuación y performatividad. El esquema ideológico de base coincide con la poética macropolítica de choque: se cuestionan las estructuras del capitalismo y la derecha,

44 Por razones de espacio no nos detendremos en las diferencias esenciales entre el teatro del absurdo y el teatro metalingüístico de Spregelburd. Para un cabal conocimiento del primero, además del libro fundacional de Martin Esslin (*The Theatre of the Absurd*, 1961), sugerimos la consulta de Michel Pruner, *Les Théâtres de l'Absurde* (Paris, Editions Nathan, 2003).

se impulsan los valores ideológicos del marxismo, en contra –en el caso argentino– de la subjetividad de derecha encarnada en los partidos políticos, la organización militar, la dictadura y la tortura como institución de la represión. Desde dónde: desde la utopía marxista. Pero al apelar a un orden metafórico densificado, a la opacidad de los mundos poéticos, el enfrentamiento se torna menos explícito, más oblicuo, y menos efectiva, más adelgazada su capacidad de lucha e incidencia en el orden social. Textos canónicos de esta concepción: *Cámara lenta*, *Potestad*, *Pablo y Paso de dos*.

Teatro micropolítico de resistencia

El socialismo real y las certezas del marxismo se han ausentado en el marco de una crisis inédita de la subjetividad de izquierda, y en consecuencia el fundamento de valor macropolítico se ha replegado, ha ingresado en una etapa de cuestionamiento y autoexamen. Como reparación compensadora de la experiencia de derrota y pérdida, surge el principio de resistencia contra el orden impuesto. La resistencia se ejerce molecularmente, no desde un discurso de representación totalizante, macropolítico, sino que se favorecen las configuraciones micropolíticas entendidas como fundación de territorios de subjetividad (identidad) alternativos, líneas de fuga. La estética de la multiplicidad y el teatro de estados adquieren una dimensión anti-posmoderna de resistencia política contra el avance de los valores del neoliberalismo y a favor de una redefinición latente del socialismo, ya no considerado como discurso de representación totalizante sino como “balbuceo”. Qué cuestiona: la homogeneización macropolítica neoliberal y sus proyecciones existenciales. Qué propone: la necesidad de crear otras posibilidades de sociabilidad y subjetividad. Contra quien: contra el neoliberalismo, la derecha internacional, el imperio, la globalización entendida como homogeneización cultural. Desde dónde: desde la construcción de múltiples concepciones micropolíticas, no alineadas en un frente común, expresión de molecularidad. El teatro adquiere recursivamente la función micropolítica –ya no macropolítica– de construcción de otras territorialidades de subjetividad alternativa. El teatro se transforma en metáfora epistemológica del contrapoder y, por el convivio, en herramienta de resistencia contra la desterritorialización de las redes comunicacionales, contra la desaturización del hombre, contra la homogeneización cultural de la globalización, contra la insignificancia, el olvido y la trivialidad, contra el pensamiento único, contra la hegemonía del capitalismo autoritario, contra la pérdida del principio de realidad, contra la espectacularización de lo social y la pérdida de la praxis social. La micropolítica de la resistencia afirma que el teatro no está en crisis, está en contra⁴⁵.

45 Seguimos al respecto dos textos fundamentales para conectar este fenómeno con una corriente internacional: Dardo Scavino, *La filosofía actual: pensar sin certezas* (Buenos Aires, Paidós, 1998) y Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (New York/London, Routledge, 1989).

En esta última concepción se inscriben, especialmente, *Rojos globos rojos, Poroto, La muerte de Marguerite Duras, Volumnia/La Gran Marcha y Variaciones Meyerhold*.

El caso de *Variaciones Meyerhold* plantea una diferencia y parece reabrir el vínculo con la macropolítica, porque la evocación/construcción del mítico Meyerhold realizada por Pavlovsky transforma al director ruso en un símbolo de la resistencia dentro de la macropolítica del comunismo. Meyerhold deviene una suerte de micropolítica de la resistencia “dentro” de la macropolítica comunista. Pavlovsky propone una discusión para la revisión y defensa de otro pensamiento de la izquierda. Concreta una relectura del comunismo/socialismo reivindicando la memoria de Lenin y Trotsky contra Stalin, y elabora una teoría de la imaginación como la mayor herramienta revolucionaria. La oposición de Meyerhold al realismo socialista abre una discusión estética que cuestiona algunos preceptos muy arraigados en la historia del teatro argentino. Pavlovsky retoma una estética de la multiplicidad en todos los planos del texto: verbal, narrativo, corporal, temático, escénico, semántico. Tragicomedia, el texto cruza el asesinato de Meyerhold con episodios humorísticos (como el primer encuentro con Zinaida Rajch o algunas referencias satíricas al teatro ruso tradicional). *Variaciones Meyerhold* se convierte en una metáfora epistemológica que expresa con precisión la complejidad del tiempo presente. Por otra parte, se trata de un drama metalingüístico, por su apelación permanente al pensamiento sobre el lenguaje teatral, pero es importante advertir que la autorreferencia dramática se convierte en manos de Pavlovsky en un mecanismo de superación de los límites del lenguaje, a la vez trascendencia política y metafísica.

La poética adquiere además un carácter post-dramático: Pavlovsky multiplica las tensiones y vaivenes entre representación y presentación, personaje y actor, ficción y realidad convivial, ilusión y artificio, y de esta manera se pierden los límites precisos entre Meyerhold y Pavlovsky, por momentos no se sabe bien si se está hablando de uno u otro. Finalmente, observemos que la tragedia de Meyerhold opera simbólicamente como constructo memorialista de la persecución ideológica, tortura y desaparición de personas durante la dictadura argentina. Sobre *Variaciones Meyerhold*, Pavlovsky nos dijo en una entrevista realizada el 25 de febrero de 2005:

Quando leí en una revista inglesa toda la epopeya y el martirologio de Meyerhold, me interesó como figura intelectual y artista por su opresión y asesinato. Un asesinato por sus diferentes ideas estéticas: no creía en el realismo socialista, defendía la imaginación como potencia creadora y revolucionaria. Pero cuando empecé a ensayar me di cuenta de que me negaba a escribir, poseído por cierto espíritu meyerholdiano. Estoy seguro de que Meyerhold es mucho más amplio en sus ideas

y en su producción. Pero creo haber captado desde mi experiencia teatral ciertas cosas que él defendía mucho. No podía escribir porque me sentía más Meyerhold cuando actuaba a Meyerhold que cuando quería escribir un texto. De ahí que la obra está hecha en un verdadero espíritu meyerholdiano.

La poética que Pavlovsky le atribuye a Meyerhold se parece mucho a la que el propio Pavlovsky fue elaborando desde *Potestad* en adelante: la por él llamada “estética de la multiplicidad”. De esta manera Pavlovsky construye en Meyerhold un precursor de su propio teatro. En la misma entrevista nos dijo: “Nunca lo pensé, pero evidentemente Meyerhold me afecta profundamente hoy, no por sus deslumbrantes dispositivos escénicos sino por su concepto del trabajo sobre el cuerpo del actor”.

Pavlovsky ensaya actualmente para estrenar en julio de 2008 un nuevo texto de su autoría, *Sólo brumas*, ya recogido en el tomo VI de su *Teatro Completo* (Atuel, 2007).

Bibliografía

- Braun, Edward, 1995, *Meyerhold. A Revolution in Theatre*, London, Methuen.
- Dubatti, Jorge, 2002, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel, Col. Textos Básicos.
- 2003, *El convivio teatral*, Buenos Aires, Atuel, Col. Textos Básicos.
- 2004, *El teatro de Eduardo Pavlovsky: poéticas y política (1961-2003)*, Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires (inédita).
- 2005, “Meyerhold-Pavlovsky: metateatro, postdramaticidad y micropolítica de la resistencia”, en *Escritos sobre Teatro*, n. 2.
- Esslin, Martin, 1961, *The Theater of The Absurd*, London, Penguin.
- Krysinski, Wladimir, 1999, “El lenguaje teatral de Ionesco. Post notas y post contra-notas”, *Itinerarios. Revista de Literatura y Artes*, n. 2, pp. 11-16.
- Meyerhold, V. E., 1969, *Meyerhold on Theatre*, ed. E. Braun, London, Methuen.
- 1973, *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos.
- 1992, *Textos teóricos*, ed. Juan Antonio Hormigón, Madrid, ADE.
- Pavlovsky, Eduardo, 1989, *Multiplicación dramática*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda. En colaboración con Hernán Kesselman.
- 1997, *Teatro completo I*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Los Argentinos).
- 1998, *Teatro completo II*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Los Argentinos).
- 1999, *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires, Eudeba/CISEG. Recopilación de labor periodística de Pavlovsky entre 1988 y 1999.
- 2000, *Teatro completo III*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Atuel/Teatro).
- 2000, *La multiplicación dramática*, Buenos Aires, Editorial Galerna y Búsqueda de

- Ayllu, 2000, nueva “edición corregida y aumentada” del libro escrito con H. Kesselman en 1989.
- 2001, *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires, Atuel.
- 2002, *Teatro completo IV*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Atuel/Teatro).
- 2003, *Teatro completo I*, Buenos Aires, Ediciones Atuel, segunda edición (Col. Los Argentinos).
- 2004, *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, subjetividad y política*, Buenos Aires, Astralib.
- 2005, *Teatro completo V*, Buenos Aires, Atuel (Col. Atuel/Teatro).
- 2007, *Teatro completo VI*, Buenos Aires, Atuel (Col. Atuel/Teatro).
- Picon-Vallin, B., 1990, *Meyerhold*, Paris, CNRS, Col. Les Voies de la Création Théâtrale, n. 17.

Personajes

MR. RONALD (45 Años) Bruno Gariani
MR. CASOQ (45 Años) Juan José Ghisalberti
MR. ZELAKE (65 Años) Eduardo Pavlovsky
EL OTRO O LA OTRA (30 años) Marta Fernández
Mouján

LA ESCENA OCURRE EN EL MES DE OCTUBRE DE 1961. DEBE UBICARSE EN ALGÚN LUGAR DEL ESCENARIO UN ALMANAQUE CON EL AÑO ACTUAL QUE SE PUEDA PERCIBIR CLARAMENTE. MR RONALD Y MR. CASOQ ESTÁN SENTADOS EN EL MEDIO DEL ESCENARIO EN DOS SILLAS. A LA IZQUIERDA Y SEPARADO POR UNOS METROS ESTÁ SENTADO MR. ZELAKE (3 M.). A LA DERECHA Y SEPARADO DE MR. RONALD UNOS CINCO METROS, DEBE ESTAR SENTADO EL OTRO PERSONAJE. LA SILLA DONDE SE SENTARÁ ESTE OTRO PERSONAJE DEBE ESTAR CERCA DE LA LÍNEA DEL TELÓN. AL LEVANTARSE EL TELÓN, MR. RONALD DEBE ESTAR MIRANDO AL FRENTE, COMO SI MIRARA UN PUNTO FIJO. ESTÁ TOTALMENTE DESCONECTADO (QUE ES MÁS QUE DISTRAÍDO). MR. CASOQ, AL COSTADO, DEBE ESTAR TARAREANDO PARTE DE LA SINFONÍA FANTÁSTICA DE BERLIOZ, QUE SE OIRÁ EN ESE MOMENTO EN EL ESCENARIO. RONALD PERMANECE EN SILENCIO MIENTRAS MR. CASOQ DIRIGE CON LA MANO. EN LA SILLA DE LA IZQUIERDA, MR. ZELAKE DEBE ESTAR LEYENDO Y HACIENDO ANOTACIONES (PALABRAS CRUZADAS). ESTÁ EN SU TRABAJO. TAMPOCO OYE LA MÚSICA. LA MÚSICA SOLO DEBE SER OÍDA POR LOS ESPECTADORES Y POR MR. CASOQ. EN LA SILLA DE LA DERECHA HAY UN HOMBRE O MUJER, DIFÍCIL DEFINIRLO. TIENE CABELLOS LARGOS, USA PANTALONES, TIENE PINTADOS LOS LABIOS Y LA CARA. ESTÁ CON CARTERA. SUS ZAPATOS SON DE HOMBRE. DEBE TENER ASPECTO MUY MASCULINO Y MUY FEMENINO. ES UN PERSONAJE QUE NO VA A HABLAR NI SE VA A MOVER EN TODA LA OBRA. SOLO BOSTEZARÁ Y UNA SOLA VEZ. ES UN PERSONAJE QUE DEBE SER CASI UNA ESTATUA. ES INDISPENSABLE QUE NO SE MUEVA NI GESTICULE EN TODA LA OBRA. LOS ESPECTADORES SOLO DEBEN SENTIR SU PRESENCIA FÍSICA. LUEGO SE DEBEN IR OLVIDANDO POCO A POCO DE SU EXISTENCIA. ÉSTA ESCENA DE PRESENTACIÓN DE LOS CUATRO PERSONAJES DEBE DURAR 10 SEGUNDOS EXACTAMENTE, AL TÉRMINO DE LOS CUALES COMIENZA EL DIÁLOGO.

- MR. RONALD: *(Debe salir de su desconexión bruscamente. La música cesa)*. Creo que no es prueba suficiente para que demos por terminado el tema.
- MR. CASOQ: Estoy de acuerdo, pero a medias... bastante a medias. Difícilmente pueda estar ya totalmente de acuerdo con alguien o con algo.
- MR. RONALD: No negará usted, mi estimado amigo, que la situación es bastante complicada.
- MR. CASOQ: ¿Complicada? *(Ríe a mandíbula batiente)*. ¿Complicada? *(Pausa)*. ¿Qué es complicada para usted, Mr. Ronald? ¿Poner huevos? ¿Cantar? ¿Llorar? ¿Gemir? ¿Sufrir? ¿Nacer? ¿Reproducirse? ¿Estabilizar? ¿Nacer y volver a nacer? ¿Morir y volver a morir? ¿Poner huevos? ¿Cantar? ¿Gritar? ¿Llorar? ¿Gemir?
- MR. RONALD: *(Irónico)*. Me temo que se está usted repitiendo. Ha dicho poner huevos, cantar, gritar, llorar y gemir por segunda vez.
- MR. CASOQ: ¿Quiere usted decir entonces que me repito? Sí, es verdad, es verdad. ¿Y qué? ¿No puedo acaso ser libre? ¿No me deja usted repetirme? ¿Pero qué se propone usted, Mr. Ronald? Entiendo que sus conocimientos jurídicos y legales, e incluso el hecho de haber sido invitado especial de parte suya a esta reunión no me puede impedir de ningún modo expresarme con toda la libertad que yo deseo. Es más, si yo he dicho: poner huevos, cantar, gritar, llorar y gemir por segunda vez, es precisamente porque he tratado de repetirme intencionalmente. *(Pausa)*. ¿Estaba usted distraído, Mr. Ronald! ¿Sumamente distraído mientras le estaba hablando!
- MR. RONALD: *(Sentencioso)*. Eso no le da derecho a violar la Ley del Derecho.
- MR. CASOQ: Puede que sí, Mr. Ronald, puede que sí. Ya hemos pasado la era del sonido. *(Esto último irónico)*.
- MR. RONALD: Las leyes tienen un significado preciso. Entiendo que usted tiene todo el derecho de defenderse como usted quiera, como a usted le da la gana. Pero no tiene derecho de abusar de la norma jurídica. No tiene derecho de abusar de mi hospitalidad...
- MR. CASOQ: Le prevengo que si está usted insinuando que me retire de su casa...
- MR. RONALD: Yo no estoy insinuando nada, Mr. Casoq. Sin embargo debe usted entender perfectamente que no estaré dispuesto a tolerar sus insolencias. No las toleraré. Por lo menos jamás mientras viva. Jamás mientras un Ronald siga existiendo en el Derecho. Sus libertades, Mr. Casoq, son atentados a la moral y deben ser severamente castigados por la justicia. Usted no se saldrá con la suya. Usted abusa de la época, querido amigo. Usted abusa de la Norma Jurídica...

De improviso todo vuelve al comienzo, al terminar Mr. Ronald su última palabra. Vuelve a su posición del comienzo, gira su cabeza al frente y queda impávido, mirandoun punto, frío hacia delante. En este mismo momento también comienzan a escucharse otra vez los compases de la Sinfonía Fantástica y Mr. Casoq toma también su posición inicial. Los otros dos personajes no han variando, durante esta escena, su posición del comienzo. Esta escena debe durar 10 segundos, al término de los cuales se reinicia otra vez el diálogo.

MR. CASOQ: ¿Se da usted cuenta del drama actual, mi querido amigo? ¿Se da usted cuenta de lo que está pasando? (Pausa). ¿Busca usted la verdad? ¿O deja que la verdad lo invada?

MR. RONALD: No me deajo invadir, Mr. Casoq. Jamás me he dejado invadir.

MR. CASOQ: Pruébelo usted, mi estimado amigo, pruébelo usted, es una experiencia maravillosa. Yo lo logré poco a poco. Al principio me costaba, sufría mucho, el cuerpo me dolía... (Pausa). Pero la fui aceptando muy lentamente y ya ve usted...

MR. RONALD: Me cuesta ver, Mr. Casoq. Me cuesta ver...

MR. CASOQ: Es una pena, Mr. Ronald. Tiene usted ojos muy lindos. Pero prefiero que no se confunda con la situación... Es feo confundirse de situaciones continuamente. Sobre todo a su edad y con pantalones largos...

MR. RONALD: Preferiría que cambiase su tono, mi estimado amigo. Su ironía es siempre hiriente y mal intencionada. Por otra parte, lo de los pantalones largos es cosa de mi madre... y le prevengo, Mr. Casoq, que no estaría dispuesto a tolerar que hablase de mi madre en términos despectivos. (Pausa. Enternecido). Ella siempre fue muy buena con nosotros... (Muy infantil. Cambia el tono bruscamente). Siempre nos ayudaba a hacer los deberes y nos daba muy cariñosamente nuestros alimentos. Todavía recuerdo mis primeras mamaderas.

De improviso, Mr. Zelake, que hasta el momento no ha intervenido y cuya posición es la misma que la de la escena de presentación, entra en la conversación.

MR. ZELAKE: "Mamadera". Gracias, señor. Era la palabra que me faltaba. (Mr. Ronald y Mr. Casoq, no le deben mirar ni oír).

MR. RONALD: Recuerdo con tanta emoción las palizas de mi madre... ¡Qué dulces eran! ¡Qué suaves eran sus latigazos! (Mr. Casoq debe mirar con

mucha ternura a Mr. Ronald en todo el relato). Cuando pienso que no se repetirán jamás... ¡qué tiempos aquellos, Mr. Casoq! (Pausa, toma ahora una actitud como de estar recordando, casi viendo lo que va a relatar). Me parece ver en este instante cuando mi madre me ataba a la pata de la mesa del comedor y me dejaba un día sin comer. (Se emociona). Recuerdo que cuando ya no resistía más de hambre, gritaba: ¡mamá, mamá, me muero de hambre, quiero comer! Y ella venía lentamente, con ese paso tan maternal que le era característico, y comenzaba a darme latigazos hasta que me quedaba dormido. ¡Cómo me hacía sufrir! ¡Qué tiempos aquellos! (Está visiblemente emocionado. Mr. Casoq saca su pañuelo y se seca unas lágrimas. También está emocionado. La emoción de ambos debe ser muy controlada). Usted no sabe, Mr. Casoq, lo que fue mi madre... Y qué poco egoísta que era conmigo... Jamás me ocultó ninguno de sus amantes. (Pausa). Todavía recuerdo con cariño a dos o tres de ellos. A ver... a ver... Sí, ahora recuerdo, Luis, el panadero. ¡Qué hombre bondadoso! Siempre que venía a traer el pan, le hacía el amor a mamá delante mío. ¿Se da usted cuenta, Mr. Casoq?... Y no nos cobraba. Jamás nos cobró un céntimo... Todo por amor... Aquellas eran épocas, MR. CASOQ: la vida se ha ido transformando con los años. Todo se ha mercantilizado... Todo... Todo, hasta el amor... No, Mr. Casoq... Aquellos tiempos no volverán.

MR. CASOQ: (Visiblemente emocionado). Me emociona la ternura con que habla usted de su hogar, Mr. Ronald. Da gusto ver cómo en estos tiempos donde todo es destrucción y odio, usted puede recordar esos detalles tan lucidos de su infancia... Estoy seguro, Mr. Ronald, que de haber existido madres tan buenas como la suya, el mundo no estaría así.

MR. RONALD: Muchas gracias, Mr. Casoq... Le agradezco mucho sus palabras. Sus palabras reconfortan oídas en esta hora actual tan llena de dictadores y maniáticos. Muchas gracias nuevamente, Mr. Casoq. (Pausa). Pero... ¿y la suya? ¿Podría decirme algo de su madre? No sabe usted cuánto me emociona oír hablar de las madres... ¡Son todas tan buenas!...

MR. CASOQ: Por favor, Mr. Ronald. Le juro que es lo único que... No me obligue usted a ... Por Dios, Mr. Ronald, se lo suplico... No me obligue a recordar... (Llora, llora).

MR. RONALD: Se ha hecho usted daño, Mr. Casoq. (Intrigado).

MR. ZELAKE: Daño. Esa es la palabra que me faltaba. D-A-Ñ-O. Dos sílabas. Sí, sí, es esa. Justamente esa. Gracias, señor.

- MR. CASOQ: Me duele recordar, Mr. Ronald. Me duele recordar... (Pausa). No todas las madres eran tan bondadosas como la suya. No todas las madres querían a sus hijos como la suya, Mr. Ronald. (Pausa). Mi infancia fue espantosa, MR. RONALD: mi infancia fue terrible... (Llora).
- MR. RONALD: No llore, Mr. Casoq. Le ruego que no llore, porque su emoción me hace llorar a mí.
- MR. CASOQ: Somos dos niños llorando.
- MR. RONALD: Somos dos hombres que llevamos dentro dos niños llorando.
- MR. CASOQ: Para el caso... (Pausa. Retoma el tema). Mi madre no era como la suya. Mi madre... mi madre no era buena. Me cuesta decirlo, Mr. Ronald.
- MR. RONALD: Valor, Mr. Casoq.
- MR. CASOQ: Mi madre era malísima: terriblemente mala. (Pausa larga). Mi madre... mi madre dormía con mi padre. (Visiblemente emocionado).
- MR. RONALD: ¡Oh, no, no!
- MR. CASOQ: Sí, Mr. Ronald. Puede usted creerlo o no. Pero le juro que es así... Jamás mi madre tuvo un amante...
- MR. RONALD: Pero entonces...
- MR. CASOQ: Jamás nos dio esa oportunidad, Mr. Ronald. Ella quería mucho a mi padre.
- MR. RONALD: ¡Qué barbaridad! ¡Cómo habrá sufrido usted, Mr. Casoq!
- MR. CASOQ: Recuerdo con angustia cuando mi padre llegaba del trabajo, cansado, agotado, rendido, y ella emocionada comenzaba a atenderlo para luego empezar a acariciarlo.
- MR. RONALD: ¡Qué inmoralidad, Mr. Casoq! (Pausa). Pero, ¿y lo dejaban solo, solito? ¿Y usted qué hacía? ¿Lloraba, gritaba? ¿Qué hacía usted, Mr. Casoq?
- MR. CASOQ: Bueno, a veces lloraba, Mr. Ronald; otras veces gritaba; otras veces... (Pausa, se detiene y parece cambiar bruscamente de actitud). Pero hace usted preguntas muy atrevidas, Mr. Ronald. Le ruego que no convierta esto un interrogatorio policial. Usted no tiene derecho a interrogarme de esa manera. No abuse, Mr. Ronald. Yo le estaba contando de buena fe escenas de mi desgraciada infancia y usted aprovecha esa circunstancia para querer enterarse de otros hechos que nada tienen que ver con el hecho en sí.

MR. RONALD: ¿La Norma Jurídica? ¿A eso se refiere?

MR. CASOQ: Sí, usted entiende perfectamente bien a qué me refiero, señor Juez. Yo no le contesto. Si usted quiere, hable directamente con mi abogado.

MR. RONALD: (*Cínicamente*). Usted no tiene salida, Mr. Casoq. Usted lo sabe perfectamente bien. Tarde o temprano caerá bajo mis garras. (De improviso todo vuelve a la posición inicial, a la posición del comienzo. Mr. Ronald vuelve a su impavidez. Se oye la Sinfonía Fantástica. Mr. Casoq comienza a seguir la música con una mano. Los otros dos personajes, igual que al comienzo. Esto dura siempre 10 segundos).

MR. CASOQ: El caso es la definición, Mr. Ronald. El libre albedrío.

MR. RONALD: Habla usted demasiado claramente.

MR. CASOQ: Todos los Casoq siempre hablamos claramente, Mr. Ronald.

MR. RONALD: No lo entiendo bien, Mr. Casoq. Incluso me atrevería a decir que usted tampoco se entiende.

MR. CASOQ: Como si fuera fácil, Mr. Ronald. (Irónico). El mundo no se ha definido y usted pretende que yo dé el primer paso. ¿Se imagina, Mr. Ronald? Usted pretende que yo dé el primer paso.

De improviso entra en el diálogo Mr. Zelake.

MR. ZELAKE: El primer paso lo di a los nueve meses de edad. Recuerdo perfectamente ese día. Era el 3 de septiembre de 1902. Era un día lluvioso. Mi madre me había mandado a la panadería. El sol brillaba al atardecer. No, al amanecer. Ahora que recuerdo tampoco tenía nueve meses. Tenía 18 años. No, 28; no, 32; no, 45 años. No, 46. No, ahora recuerdo perfectamente. No había nacido. En realidad había nacido. ¿O no? Por lo menos estaba allí. Lo recuerdo perfectamente. (Mr. Ronald y Mr. Casoq lo miran asombrados). Me parece todavía recordar el tic-tac del reloj del comedor. Sí, evidentemente estaba. Pero ¿cómo estaba? ¿En qué forma estaba? ¿Sería yo? ¿No sería yo? Corría agua por el vidrio de la ventana del comedor. Yo sentía la respiración de mamá. El tic-tac del reloj. Estaba húmedo. ¿Quién estaba húmedo? ¿Yo? ¿Mamá? ¿Quién era yo? ¿Cómo estaba? Debería saberlo. Tengo que recordar. Pienso... Pienso... No me acuerdo de nada. Solo el tic-tac. Quería salir. Quería salir... Si quería salir, estaba adentro. ¿Adentro de qué? ¿Y cómo? ¿Por qué? ¿En qué? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Por qué? ¿Qué horrible! No

recuerdo. Sí, estaba allí. Eso es lo único cierto. Era el 3 de septiembre de 1902. Recuerdo perfectamente ese día. Era un día lluvioso. Mi madre me había mandado a la panadería. El sol brillaba al atardecer. No, al amanecer. Ahora que recuerdo tampoco tenía nueve meses. Tenía 18 años. No, 28. No, 32. No, 45. No, 46. No, ahora recuerdo perfectamente. No había nacido. En realidad había nacido. ¿O no? Por lo menos estaba allí. Lo recuerdo perfectamente...

Mr. Ronald y Mr. Casq deben mirar asombradísimos. Mr. Zelake continúa con sus palabras cruzadas. De improviso, el personaje indefinido debe bostezar y Ronald y Casq deben mirar hacia él.

MR. RONALD: (*Sentencioso*). Bostezar sin ponerse las manos en la boca es mala educación, sobre todo cuando están hablando los mayores. ¿No le parece, jovencito?

El personaje vuelve a su posición habitual. Solo ha bostezado.

MR. CASOQ: Preferiría no especular, Mr. Ronald, pero no veo que tener sueño sea una irreverencia. ¿Acaso usted no duerme? (*Mirándolo fijamente*). ¿O tiene insomnio permanente?

MR. RONALD: Mis problemas particulares son para mi psicoanalista. No para usted, Mr. Casq.

MR. CASOQ: Le agradecería que tratase de no querer confundirme con su habilidad para la polémica. No se evada, Mr. Ronald. No juegue con las palabras. Las palabras deben servir para comunicarse. No para confundir, y usted usa a veces la palabra para confundir, para crear confusión. Sea claro, Mr. Ronald, deje sus normas de Derecho, concrétese y abrevie, no se extienda. No confunda, Mr. Ronald. Hace un instante usted llamó jovencito a la señorita. (*Pausa*). ¿Con qué finalidad? ¿Para confundir? ¿Eso también es política internacional?

MR. RONALD: Preferiría no introducir la política internacional dentro de esta amable reunión. Es muy desagradable para mí disentir tan profundamente con usted, pero si usted lo prefiere...

MR. CASOQ: En lugar de tantas palabras sería muy útil que me explicara brevemente por qué usted llamó de ese modo a la señorita. ¿No le gusta el sexo femenino, Mr. Ronald? (*Irónico, habiendo señalado al personaje*). ¿Prefiere usted el sexo masculino?

MR. RONALD: Usted está celoso, Mr. Casq. Usted ve mujeres donde no las hay. Usted está trastornado. Debería consultar a un especialista. Eso es grave.

- MR. CASOQ: (*Enojado*). ¿Pretende usted insinuar que estoy viendo mal? ¿Acaso es usted oculista también, Mr. Ronald? Lo felicito. No le conocía esa nueva faceta. Es usted un hombre múltiple.
- MR. RONALD: Creo que no está equivocado, Mr. Casoq. Usted no ve mal. (Pausa). Usted ve lo que sus ojos le hacen ver. (Irónico).
- MR. CASOQ: (*Intrigado*). Quisiera que se explicara, Mr. Ronald. Su rara habilidad para la política internacional, la introduce usted en temas demasiado triviales.
- MR. RONALD: ¿Llama usted trivialidad al sexo?
- MR. CASOQ: Yo no he dicho eso, Mr. Ronald. Le pido que no me haga decir lo que no dije.
- MR. RONALD: (*Enojado*). Usted ha dicho eso. Usted se contradice a cada momento, usted es un confundido que pretende confundir. Y no lo liaré, Mr. Casoq.
- MR. CASOQ: (*Enojadísimo*). Es usted un impertinente. Un malintencionado. Un reaccionario. Un clerical. Un comunista. Un viejo. Un joven. Un hombre. Una mujer. Un huevo. Un chocolate. Un chico. Un grito. Una madre. Un gigante. Un enano. Sí, eso es usted. Un enano.
- MR. ZELAKE: (*De improviso. Mr. Zelake ante los gritos de la discusión, los mira*). ¿Qué pasa señores? ¿Es que ya en las plazas populares no se puede trabajar tranquilo? ¿Por qué grita usted de ese modo, Mr. Casoq?
- MR. CASOQ: Y usted, ¿cómo sabe mi nombre?
- MR. ZELAKE: Lo leí en el programa antes de entrar. (Pausa). ¿Pero se puede saber qué discuten?
- MR. RONALD: Estoy tratando de demostrar a Mr. Casoq la inutilidad de las especulaciones científicas. Estoy tratando de demostrarle que el pensamiento científico sólo tiene por función inhibir al pensamiento creador. Y que su visión es solo producto de una enseñanza retrógrada que hay que abolir. Estoy tratando de demostrarle que ese jovencito de allí (*Lo señala*), no es una jovencita. Que es un hombre y no una mujer. Estoy tratando de sacarlo de la confusión, Mr. Zelake.
- MR. ZELAKE: ¿Conoce mi nombre?
- MR. RONALD: También lo leí en el programa. (Pausa).
- MR. CASOQ: Le agradecería, Mr. Ronald, que se limitara a no desvariar.
- MR. ZELAKE: Desvariar es un verbo. Yo desvarío, tú desvarías. Aquellos desvarían. ¿Desvariar es sinónimo de peluca? No. Creo que es homónimo ¿o no?

MR. CASOQ: ¿La peluca no es masculina?

MR. RONALD: ¿La peluca no es femenina?

MR. ZELAKE: Les voy a aclarar. La peluca es la salvación de los pelados. Los pelados tienen calvicie y temen quemarse al sol porque les salen ampollas. Las ampollas se deberían curar con talco y en su defecto sin talco.

MR. CASOQ: ¿No nos estamos yendo del tema, Mr. Ronald?

MR. RONALD: No, Mr. Casoq, estamos entrando al tema. No tenga miedo de penetrar en él. (*A Mr. Zelake*). Siga. Continúe, mi buen hombre.

MR. ZELAKE: Gracias por su confianza, Mr. Ronald. El talco está en la talquera. La talquera es un producto industrial. Los industriales ganan mucha plata. La plata es muy útil. Los útiles sirven para el colegio. El colegio es para los niños. O las niñas.

MR. CASOQ: Es insoportable todo esto, Mr. Ronald. Hágalo detener.

MR. RONALD: ¿Detener? ¿Por qué? ¿Qué ha hecho? ¿Insinúa usted que ha cometido algún asesinato?

MR. ZELAKE: Los niños son muy buenos. Los buenos van al cielo. El cielo no es el infierno. El infierno está caliente.

MR. CASOQ: ¿Dónde estamos?

MR. RONALD: Continúe, por Dios, Mr. Zelake. Lo hace usted admirablemente bien.

MR. ZELAKE: Lo caliente (Se pone de pie) no es frío. Todo lo frío está en la heladera. Las heladeras son caras. Se compran en mensualidades. Las mensualidades son largas. Larga es la noche,

MR. CASOQ: ¿La noche? (Confundido). ¿Dónde estamos, Mr. Ronald? (En este momento los tres están de pie, Mr. Ronald debe seguir a Mr. Zelake. Más atrás, Mr. Casoq. Mr. Ronald está muy seguro siguiendo a Mr. Zelake. Mr. Casoq está perdido, desorientado).

MR. RONALD: No le haga caso, Mr. Zelake, continúe con su discurso.

MR. ZELAKE: Las noches son lindas. Lindas son las mujeres, las mujeres no deben usar bigotes. En su defecto, sí.

Mr. Casoq debe seguir a Mr. Ronald y a Mr. Zelake como un autómatas. Zelake debe decir todo esto convencido de que es algo muy serio. Ronald lo mira entusiasmado. Zelake debe caminar despaciosamente, lentamente. Casoq va al costado de Zelake. Este debe caminar como por una ruta imaginaria dentro del escenario. Como saltando obstáculos. Casoq se va angustiando cada vez más.

MR. CASOQ: Si no nos detenemos, usted se arrepentirá, Mr. Ronald. Este hombre nos lleva demasiado lejos.

MR. RONALD: Continúe, Mr. Zelake. No haga caso. Lo hace usted maravillosamente bien.

MR. ZELAKE: Sí es lo contrario de No. (Se detiene como si hubiera un pozo: lo pasa con sumo cuidado. Primero un pie después el otro. Le da una mano a Mr. Ronald y lo ayuda a saltar. Esta escena debe ser hecha muy lentamente. El pozo está allí. Mr. Ronald ayuda también a Mr. Casoq. Este primero vacila, luego acepta la ayuda de Mr. Ronald y se decide a pasarlo). No, es un verbo pretérito perfecto no nacionalizado. Nacionalizado es lo contrario de comunista. Los comunistas siempre tienen soluciones. Las soluciones están en la última página o en el número siguiente.

Ayuda nuevamente a Mr. Ronald a saltar un obstáculo. No es un pozo. Parece más bien una planta o arbusto. Luego del paso de Mr. Ronald ayudan ambos a Mr. Casoq, ambos deben tomarlo de cada mano y ayudarlo a saltar. Esta escena es de verdadera mímica. Mr. Casoq está cansado. Da visibles muestras de su agotamiento.

MR. CASOQ: Tengo frío, Mr. Ronald. Si hubiera sabido esto hubiera traído un sobretodo... Todo por no llevar el apunte a mi mamá. (Pausa). Esto está húmedo.

MR. RONALD: Continúe, Mr. Zelake. Lo hace usted a las mil maravillas.

MR. ZELAKE: Muchas gracias por su confianza, Mr. Ronald. (Pausa). Colorados son los tomates. Los tomates son vegetales. Los vegetales se compran en la frutería. La frutería es del frutero. (Se arremanga los pantalones. Mr. Ronald lo imita. Entrando en una zona fangosa, debe haber menos luz en el escenario).

MR. CASOQ: Tengo frío, Mr. Ronald. Mucho frío. Esto está húmedo. Me voy a resfriar.

MR. RONALD: Magnífico, Mr. Zelake; magnífico, continúe.

MR. ZELAKE: Gracias, Mr. Ronald. Los fruteros debieran vivir en el campo. (Va como penetrando en un terreno muy fangoso. Cada vez camina con más dificultad; ahora le ofrece la mano a Mr. Ronald y este a Mr. Casoq. Van los tres como haciendo equilibrio en una zona y peligrosa). El campo está llovido. Llovido viene de lluvia. La lluvia viene del cielo.

MR. CASOQ: Es un clerical, Mr. Ronald, siempre nos lleva al cielo.

MR. RONALD: Continúe, Mr. Zelake. Continúe. ¡Por favor!

MR. ZELAKE: El cielo está arriba. Arriba es lo contrario de abajo. Abajo se escribe con J. J es una letra del abecedario. Abecedario es una palabra con muchas letras. A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, hasta la Z, y así sucesivamente. No, esto lo dijo alguien otra vez. Borremos y empecemos de vuelta. Empecemos de vuelta. Empecemos de vuelta. (Cada “empecemos de vuelta”, cada vez más fuerte. Pausa). ¿Qué es empezar? ¿Terminar? (Con indiferencia). Es lo mismo. (Pausa). Sigamos. (Se arremanga cada vez más: ya los pantalones están encima de las rodillas. Mr Ronald se arremanga también. Mr. Casoq los mira asombrado y haciendo un gesto de impaciencia los imita. Caminan lentamente. Están en el barro).

MR. RONALD: Continúe, Mr. Zelake, continúe, hágalo usted por el Derecho, por la Norma Jurídica. Por la Constitución, por la patria, por la humanidad.

MR. ZELAKE: Sigamos. Muchas gracias, Mr. Ronald. Sigamos. No hay tiempo que perder. Perder es una palabra difícil, Difícil. Di-fí-cil: d-i-f-í-c-i-l-. Lo difícil debiera ser rápido. Lo rápido es inaudito. Lo inaudito es lo increíble. Lo increíble es creíble. Lo creíble es racional. Lo racional ya no existe. Lo irracional nos gobierna. ¡Lo irracional nos gobierna!

MR. CASOQ: Pero, ¿qué es? ¿Comunista o clerical? (A Mr. Ronald).

MR. RONALD: Continúe, Mr. Zelake. Hágalo por todos nosotros. Hágalo por la época contemporánea. Hágalo por la vida misma.

MR. ZELAKE: Lo irracional nos gobierna. Gobierna viene de Berna. Berna es la capital de Suiza. ¡No!, de Austria: en su defecto de Berlín. Es lo mismo. Todo es lo mismo. No. No debiera ser lo mismo. Debería ser lo mismo. Pero no hay principio de contradicción. Una cosa no invalida la otra. Puedo decir a y decir z. Z o a. No me contradigo. ¡No me contradigo! ¡Qué feliz soy! ¡Nadie me reta! ¡Nadie me critica! ¡Nadie me pone en el rincón! ¡Escribo burro con V corta! ¡Vurro! ¡Vurro! ¡Vurro! ¡No hay contradicción! ¡No hay reglas! ¡Hago lo que quiero! ¡Mi madre no me reta! ¡Nadie me dice nada! ¡Qué feliz que soy! (Le vuelve a dar la mano a Mr. Ronald, este a Mr. Casoq. Caminan los tres de la mano).

MR. CASOQ: Se está haciendo tarde, Mr. Ronald. ¡Tengo que ir a casa a hacer los deberes!

MR. RONALD: ¡Genial! ¡Genial! (A Mr. Zelake). ¡Lo hace usted maravillosamente bien! ¡Sígalo haciendo por el Derecho y por la Norma Jurídica!

- MR. ZELAKE: (Se está acercando otra vez a las sillas donde estaban sentados al principio). Nada. Nada. Nada. (Ríe a mandíbula abierta).
- MR. CASOQ: No sé nadar. Me ahogo.
- MR. ZELAKE: Nada de infinito. Infinito sin tiempo. (Empieza a levantar los brazos. El agua está por encima de la cintura). ¡Qué tiempos aquellos! ¡En el infinito no hay tiempo! ¡Tampoco espacio! ¡No hay nada! ¡No hay nada! ¡Podemos ser felices en el infinito!
- MR. CASOQ: Yo no puedo vivir feliz sin mi mamá. (*Llora*).
- MR. RONALD: Continúe, por Dios, Mr. Zelake. (*Los tres llevan el agua por encima de la cintura, despaciosamente. Casoq va detrás de Ronald, tomado de la cintura de este*).
- MR. ZELAKE: Infinito. Infinito. Creo en el infinito. Volvamos al infinito. Nos quedamos en el infinito. (Esto debe ser casi gritando). ¡Encerrados en la nada! (*Se detienen. Están los tres agarrados. Casoq está temblando*). ¡No podremos volver más!
- MR. CASOQ: ¡Mamá, vení! ¡Mamá, vení!
- MR. ZELAKE: ¡Nunca más! ¡Jamás saldremos de aquí! (Las luces se van apagando). Estamos encerrados. No podemos volver a nacer. (Comienza el eco. Se repiten las palabras de Zelake). Estamos encerrados. ¡No podemos volver a nacer! ¡No podemos volver a nacer! ¡Estamos encerrados entre cuatro paredes! (*Las luces se apagan cada vez más*). ¡Las paredes se van achicando! ¡No podemos escapar! (*Cada vez menos luz*). No tenemos salida. ¡Estamos en el infinito! ¡En el infinito no hay tiempo! ¡No hay espacio! Estamos en la nada. ¡En la nada no hay salida! ¡Queremos salir, pero no podemos! (*Cada vez menos luz. Todavía se ve un poco*). ¡Jamás saldremos! ¡Nunca jamás!
- MR. CASOQ: Yo le decía, Mr. Ronald. ¡Este es el fin! ¡Quiero ver a mi madre!
- MR. RONALD: Continúe, Mr. Zelake. ¡Hágalo por la Norma Jurídica! ¡Por el Derecho!
- MR. ZELAKE: ¡Jamás saldremos de aquí! ¡Para siempre! ¡Este es el infinito! ¡No hay salida! No hay nadie. Estamos solos. ¡Somos inmortales! ¡No hay tiempo! No hay espacio. (Pausa pequeña). No moriremos, pero tampoco volveremos a nacer. No tenemos salida. Estamos encerrados. (Ya no debe haber luz. El escenario a oscuras).
- MR. CASOQ: ¿No habrá alguna salida secreta, como en las películas?
- MR. RONALD: Continue, Mr. Zelake. ¡Hágalo por las Leyes!
- MR. ZELAKE: Estamos encerrados para siempre. Para siempre de los siempre.

- MR. CASOQ: ¡Mañana tengo que ir al colegio!
- MR. ZELAKE: Siempre en el infinito. Sin salida. Gloup. Sin salida. (Habla, pero es evidente que el agua los está tapando. Habla entrecortado). Sin salida. En el infinito no hay salida. (Ruido de agua en el escenario).
- MR. CASOQ: Mi madre me espera. Gloup. Me ahogo. No quiero morir. Mi madre me espera. Usted es el culpable, Mr. Ronald. Solo, gloup, usted.
- MR. RONALD: Continúe, Mr. Zelake. Gloup, gloup. (*Ruido cada vez más fuerte de agua en el escenario*). Continúe. Hágalo por la Norma Jurídica. Gloup.
- MR. ZELAKE: (*Tiene que gritar porque el ruido del agua es muy fuerte*). No hay salida. Gloup. Estamos encerrados. No, gloup, hay espacio.
- MR. CASOQ: ¡No quiero morir! Gloup. ¡Mamá!
- MR. RONALD: Hágalo, gloup, por el Derecho, gloup.
- MR. ZELAKE: No hay, gloup, salida. Gloup.
- MR. CASOQ: ¡Mamá! Gloup. ¡Vení!
- MR. RONALD: Por el Derecho. Gloup, gloup.
- MR. ZELAKE: No, gloup, salida.
- MR. CASOQ: ¡Mamá! Gloup.
- MR. RONALD: Derecho Gloup, gloup.
- MR. ZELAKE: Encerrados Gloup, gloup, gloup.
- MR. CASOQ: Ma, gloup, gloup.
- MR. RONALD: Dere... Gloup, gloup.
- MR. ZELAKE: Gloup, gloup, gloup.
- MR. CASOQ: Gloup, gloup, gloup.

Se oye un ruido de agua: un sordo ruido de agua. Cuando las luces se encienden, todo en la posición inicial.

FIN

Jorge Dubatti

Universidad Nacional de Buenos Aires

En los años de la postdictadura argentina –período que se abre en 1983 con la restitución de la democracia, continúa hasta hoy y constituye un momento histórico-cultural inédito e inseparable de las proyecciones y consecuencias de los “años de plomo”– se produjo una incalculable, profunda renovación del teatro. Entre los creadores responsables de ese cambio sobresale Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 1970) que es un “teatrista”, es decir, un artista vinculado a diferentes roles de la actividad escénica, a la par actor, dramaturgo, director, traductor, teórico. Llega a la escritura dramática muy joven, hacia 1990, impulsado por su deseo de ser actor, y comienza a escribir para actuar. Más tarde, hacia 1995, descubrirá que escribe para dirigir(se). La textura literaria de sus obras se manifiesta atravesada por ese carácter múltiple: Spregelburd escribe como dramaturgo (en el sentido tradicional de “escritor de gabinete”), pero también como director, como actor, incluso como traductor. De esta manera los textos que elabora *a priori* (antes e independientemente) de la puesta en escena, luego son sometidos por el mismo Spregelburd a procesos de reescritura en el espacio, desde el cuerpo de los actores seleccionados y la intensidad que entablan en sus vínculos escénicos. Su multiplicidad teatral se hace también evidente en los maestros que reconoce: los teatristas Ricardo Bartís, Mauricio Kartun y el español José Sanchis Sinisterra, así como el filósofo, poeta y artista plástico Eduardo Del Estal. Spregelburd es deudor además de dos experiencias colectivas fundamentales en la historia del teatro de la postdictadura: entre 1995 y 1997 integró el grupo de dramaturgia Caraja-jí (con Ignacio Apolo, Carmen Arrieta, Javier Daulte, Jorge Leyes, Alejandro Robino, Alejandro Tantanian y Alejandro Zingman); actualmente forma parte de la compañía El Patrón Vázquez (creada hacia 1994 junto a Andrea Garrote).

Los textos que ha escrito sobre su teatro muestran su alta percepción de los fenómenos estéticos e implican una sagaz teoría del arte. Entre ellos están “¿Qué busca la poesía?”, contratapa al libro de Eduardo Del Estal, *La ilusión óptica* (1999); “Nota del autor a la presente edición”, en su *Heptalogía de Hieronymus Bosch I* (2000, pp. 5-9); “Procedimientos”, en su *Fractal. Una especulación científica* (2001, pp. 111-125); “Prólogo para la lectura de la obra en el Royal Court Theatre de Londres” y “Nota final. Antes y después de esta obra” en su *Un momento argentino* (2003, pp. 136-148 y pp. 173-179); “Nota del autor” en su *La estupidez*

/ *El pánico (Heptalogía de Hieronymus Bosch II)* (2004, pp. 7-14). Como traductor de teatro en lengua inglesa, son notables sus versiones de Steven Berkoff y Harold Pinter⁴⁶, que equilibran sabiamente la orientación hacia la lectura literaria y hacia la puesta en escena.

En los textos teóricos antes citados Spregelburd se ha referido a los principales procedimientos que animan su teatro: la huida del símbolo, la imaginación técnica, la multiplicación de sentido, el atentado lingüístico como atentado al paradigma causa-efecto, la fuga del lenguaje, la desolemnización del objeto, el procedimiento reflectafórico, la discusión del teatro como producción burguesa.

Piezas metalingüísticas

En sus comienzos, la dramaturgia de Spregelburd se integra a un objetivo GENERAL: cuestionar la tradición realista, psicologista y social del teatro argentino y hacer estallar el concepto naturalizado de realidad social-material. Lo pone en práctica a partir de una investigación en la deconstrucción o desmontaje de estructuras lingüísticas. La primera dramaturgia de Spregelburd se define, en consecuencia, por su naturaleza metalingüística: en ella se habla de lenguajes, el verbal (los idiomas, naturales o inventados), el de la cultura (entendida, en términos de I. Lotman, como texto), el de los medios, y el de las convenciones que sustentan el teatro nacional. La fascinación de Spregelburd por los idiomas corre paralelamente por el cauce de su vocación de políglota, apasionado comparatista de sistemas, normas y usos de las más diversas lenguas. En *Destino de dos cosas o de tres* (escrita a los diecinueve años y estrenada con dirección de Roberto Villanueva en 1993 en el Teatro San Martín), aunque todavía muy intuitivamente, Spregelburd ya planta las bases de esta problemática: la pieza inventa un idioma para contar una historia de amor, los personajes hablan en un estadio lingüístico de frases hechas y progresivamente ese lenguaje se va reconstruyendo y desarmando en su sistema de convenciones y arbitrariedades. En *Cucha de almas* (1992), Spregelburd trabaja sistemáticamente sobre la violación de las reglas que se enseñan como lugares clásicos para abordar la dramaturgia. La deconstrucción afecta ahora al “manual del buen dramaturgo” de acuerdo a las enseñanzas estatuidas. Ataca en particular la idea de linealidad argumental a partir de cinco intrigas narrativas que con gran velocidad dan la sensación de inconexión, de “collage nervioso”.

Esta dramaturgia metalingüística produce el extrañamiento de la desantropomorfización, des-humanización o des-socialización de la escena de Buenos Aires, que hasta entonces había estado centrada en la problemática de la sociabilidad y la historia. El protagonista ya no es el personaje en un sentido realista stanislavskiano, sino el lenguaje como materia de la realidad. Las convenciones

lingüísticas dejan de ser una herramienta o un medio al servicio del mundo del hombre, entre el hombre y las cosas, para convertirse en un fin en sí, en el fundamento mismo de la realidad, con sus propias reglas no humanas. Sería un error pensar que esta primera etapa responde a una proyección tardía del teatro del absurdo⁴⁷. El teatro metalingüístico de Spregelburd se sustenta en un fundamento de valor filosófico diverso al del absurdismo: es vinculable a la corriente del giro lingüístico (J. Derrida, R. Rorty), pilar del llamado “pensamiento posmoderno”, que desnaturaliza la realidad para considerarla construcción cultural⁴⁸. Lo que antes se creía lo real ahora se concibe como construcción del lenguaje. La dramaturgia de Spregelburd llama la atención sobre la naturaleza lingüística de la realidad y señala la arbitrariedad de los significantes. Se trata de la construcción de una realidad provisoria, de “interpretaciones”, cuya naturaleza temporal y humana conduce a la sospecha de que “es casi seguro que lo real no exista” (texto de Spregelburd en contratapa a *La ilusión óptica* de Del Estal). El extrañamiento –un rasgo que recorre la totalidad del teatro de Spregelburd– se advierte además por la deliberada alteración del orden de la mimesis o lo representacional: el teatrista trabaja con un efecto de artificiosidad, des-naturalización, distorsión, desvío de lo familiar y conocido en materia social e histórica. Toda referencia aparentemente directa a la sociedad o a la historia deviene en artificio de la ficción o procedimiento estético, con la consecuente llamada de atención sobre el orden presentacional o performativo (el trabajo de los actores en escena), de acuerdo al auge de lo postdramático (es decir, la inestabilidad de lo representacional y la caída permanente en lo presentacional) en la escena argentina de los últimos veinte años. Piénsese, por ejemplo, en la trama de *La tiniebla* (1993, estrenada en 1994 con dirección de José María Gómez), que el mismo Spregelburd resume de la siguiente manera:

La tiniebla tiene solo cuatro personajes y un planteo argumental muy simple: dos presos encerrados en una cárcel que, para poder escapar, asesinan a una prostituta que los visita y se disfrazan con sus ropas. A partir de esta situación comienza a confundirse cuándo son los personajes y cuándo son los actores lo que dicen lo que se dice (entrevista 27 de octubre de 1995).

Lo real entre las redes del lenguaje

Hacia mediados de los noventa, Spregelburd va acentuando en su teatro la percepción de otra realidad, no lingüística, que acaso podríamos llamar la realidad de lo “real” –retomando sus propias palabras– o realidad metafísica, cuya concretización más evidente puede hallarse en la estructura mayor que reúne las siete piezas de la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*. Progresivamente la investigación de Spregelburd va incorporando otras matrices, ahora tomados de la lógica, la

ciencia (especialmente la mal llamada teoría del caos, o ciencia de la totalidad) y la matemática. Se inicia la etapa de trabajo sobre la teatralidad de lo no teatral. Spregelburd comienza a perseguir ya no la deconstrucción de lenguajes sino la sintaxis de lo real, es decir, las grandes matrices abstractas que constituyen la base, el principio de esa realidad “real”, en oposición a una realidad humana hecha de lenguaje. Siguiendo a Del Estal, Spregelburd afirma que “el lenguaje no es lo que se dice del mundo, más bien es al revés: lo real es la resistencia de las cosas a lo que se dice de ellas. Es inevitable y escalofriante imaginar esa corrida activa de las cosas, esa militancia empedernida por fugarse del lenguaje” (contratapa a E. Del Estal, *La ilusión óptica*).

Todo esto bajo la forma de una rara combinatoria: teatro cómico y misterio metafísico, una dupla inédita en el teatro nacional, que vuelve tan valiosa y original su dramaturgia. De la primera etapa permanecerán en la producción posterior, como constante con mayor o menor relevancia, las observaciones sobre el funcionamiento de las lenguas, y especialmente la comparación entre ellas.

En *Entretanto las grandes urbes* (1995) Spregelburd parte de las estructuras de la lógica, de los diferentes silogismos categóricos. Cada una de las escenas de su pieza corresponde, arbitraria y matemáticamente, a una forma de silogismo. El mismo suceso es contado cuatro veces pero los elementos significantes son reordenados siguiendo los principios de la lógica aristotélica. En *Fractal* (2001) el dramaturgo trabaja sobre materiales de improvisación de sus actores y los reelabora a partir de las leyes formuladas por la teoría del caos, con la que ha tomado contacto a partir de diversas lecturas, especialmente los volúmenes de divulgación científica de John Briggs y F. David Peat (*Espejo y reflejo*, y *Las siete leyes del caos*) y el libro de Benoît Mandelbrot (*La geometría fractal de la naturaleza*).

Como en la *Tabla de los Siete Pecados Capitales* de El Bosco, la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*. Si en el centro del cuadro de El Bosco está Cristo, ¿qué o quién(es) preside(n) el centro de la *Heptalogía*? Parece que el centro es esa realidad real, la metafísica, la existencia de un principio de organización y sustentación de lo real que es extra-humano y que el lenguaje intenta en vano capturar. Un misterioso *signo-cero* sin significante lingüístico (T. A. Sebeok, *Signos: una introducción a la semiótica*, Paidós, 1996). Tal vez la aparición de este signo-cero sea culminación de los procesos de ocultamiento a los que Spregelburd ha ido sometiendo cada vez más sus materiales, borrando las explicitaciones y las redundancias y alimentando la cantera del subtexto, del silencio, de lo no dicho y sin embargo presente. Los textos de Spregelburd en esta segunda etapa van adquiriendo un espesor de escritura debajo de la superficie textual. Pequeñas marcas en los textos, nunca desambiguadas ni explicitadas, remiten a esos procesos

textuales localizados en la base no visible (por ejemplo, la breve y opaca referencia a *La gaviota* de Chéjov en *La estupidez* o a ciertos materiales desechados en los ensayos en *Varios pares de pies sobre piso de mármol*).

Spregelburd nunca recurre a las tautologías, deja margen a lo inexplicado, a lo no racionalizado, a lo que no se sabe previamente. Paradójicamente, esos no saberes previos iluminan, revelan *a posteriori* la experiencia directa de la cotidianeidad histórica cultural. Se trata de un teatro jeroglífico que no busca la comunicación de un mensaje ilustrado sino el contagio, la sugestión, el desasosiego de lo misterioso que reclama develación. La poesía posee para Spregelburd, en esta dirección, un profundo sentido político: pone de manifiesto, por un lado, cómo está construido el mundo humano, y permite, por otro, asomarse al reverbero de la otra realidad, la real, que ausente en el lenguaje, incapturable en sus redes, sin embargo acontece.

Crítica social y política

Detengámonos, además, brevemente en su visión crítica social y política, ya evidenciada explícitamente en *Un momento argentino* (2001) y *Bizarra* (2003), y desarrollada en el universo de la sala de profesores de una escuela de Merlo en *Acassuso* (2007) y especialmente en las referencias a los discursos de política nacional e internacional de George W. Bush y Hugo Chávez en *La paranoia*.

Spregelburd trabaja sobre la disolución satírica de todos los discursos sociales y políticos, sin personaje positivo que contraste con esa disolución y sugiera un modelo a seguir, una “salida”: propone una utopía negativa absoluta en términos sociales y políticos. Esa expresión satírica es correlato de una percepción frecuente en la experiencia de nuestro mundo cotidiano contemporáneo: la imposibilidad o dificultad de creer, la caída de los discursos de autoridad, la desconfianza en la supuesta veracidad de cualquier predicación proveniente del campo macropolítico ni del discurso social. El teatro de crítica social y política de Spregelburd es tan catártico: porque pone en evidencia, y trasciende a través de la risa, ese vacío de creencia en los discursos. El espectador ríe a carcajadas porque ve en la poética teatral un desenmascaramiento de la percepción irónica: agradece que el teatro, por la vía del desenmascaramiento, se aproxime a la verdad más que los discursos sociales y políticos —especialmente los mediáticos.

Esta dimensión lo muestra como un sagaz observador social, de la vida cotidiana y de la cultura mediática, que por la vía de la sátira degrada, disuelve y desenmascara los supuestos espacios de construcción de sentido en el orden social y político. La escena es resultado de habilitar la elocuencia del espectador por la mostración de la falta, no de la solución posible o la suplantación idealizable.

Paradójicamente, este universo social y político en disolución habilita el sueño de otro mundo en la cabeza del espectador. Y este procedimiento otorga al teatro de Spregelburd un sentido social y político potente y catártico. El de Spregelburd no es un teatro nihilista, sino un teatro del desenmascaramiento total.

Textos citados de Spregelburd:

- Spregelburd, Rafael, *Teatro incompleto 1*, Buenos Aires, [edición del autor], 1995.
- “¿Qué busca la poesía?”, contratapa al libro de Eduardo Del Estal, *La ilusión óptica* (poemas), Buenos Aires, Editorial Puma, 1999.
- “Procedimientos”, en su *Fractal. Una especulación científica*, UBA, Libros del Rojas, 2001, pp. 111-125.
- Heptalogía de Hieronymus Bosch: La extravagancia, La inapetencia, La modestia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2000.
- “Prólogo para la lectura de la obra en el Royal Court Theatre de Londres” y “Nota final. Antes y después de esta obra” en su *Un momento argentino*, pieza incluida en la antología *Nuevo teatro argentino*, Jorge Dubatti comp., Buenos Aires, Interzona, 2003, pp. 136-148 y pp. 173-179.
- Heptalogía de Hieronymus Bosch: La estupidez, El pánico*, Buenos Aires, Atuel, 2004.
- Teatro*, Buenos Aires, Losada, Col. Nuevo Teatro, 2005.
- Heptalogía de Hieronymus Bosch: La paranoia*, Buenos Aires, Atuel, 2008. Contiene un extenso apéndice crítico.
- Los verbos irregulares: Acassuso, Lúcido, Bloqueo, Buenos Aires*, Buenos Aires, Colihue, 2008. Contiene extensa entrevista con el autor.
- Bizarra*, Buenos Aires, Entropía, 2008.

Producción dramaturgica

- Destino de dos cosas o de tres* (1990)
- Cucha de almas* (1992)
- Remanente de invierno* (1992)
- Estafeta* (1993)
- Moratoria* (1993)
- La tiniebla* (1993)
- Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo* (1994, versión libre de textos de Raymond Carver, en colaboración con Andrea Garrote)
- Canciones alegres de niños de la patria* (1995)
- Entretanto las grandes urbes* (1995)
- Varios pares de pies sobre piso de mármol* (1996, versión de textos de Harold Pinter, con Gabriela Izcovich y Julia Catalá)
- Raspando la cruz* (1996)

Cuadro de asfixia (1996)
Heptalogía de Hieronymus Bosch 1: La inapetencia (1996)
Motín (1997, en colaboración con Federico Zypce y Eduardo Del Estal)
Heptalogía de Hieronymus Bosch 2: La extravagancia (1997)
Satánica (1998)
Estado (1998)
Heptalogía de Hieronymus Bosch 3: La modestia (1999)
Diario de trabajo (1999, a partir de los *Arbeitsjournale* de Bertolt Brecht, con Matías Feldman)
La escala humana (2000, en colaboración con Javier Daulte y Alejandro Tantanian)
DKW y Plan Canje (2000)
Fractal (2000, en colaboración con su grupo de actores de sus talleres)
Heptalogía de Hieronymus Bosch 4: La estupidez (2001)
Un momento argentino (2001)
Heptalogía de Hieronymus Bosch 5: El pánico (2002)
Bizarra. Una saga argentina (2003, pieza ciclópea en diez “capítulos”, unas quinientas páginas de extensión)
Acassuso, Lúcido, Bloqueo, Buenos Aires (las cuatro de 2007)
Heptalogía de Hieronymus Bosch 6: La paranoia (2007-2008).

Estos textos le han valido innumerables distinciones, entre ellas el Premio Municipal de Dramaturgia, el Argentores, Premio Clarín, Teatro del Mundo (Universidad de Buenos Aires), Premio Tirso de Molina 2003, Premio Konex Letras 1994-2004, Premio Casa de las Américas 2007 (Cuba, La Habana).

Personajes

SEÑORA PERROTTA
MARIDO
UN EMPLEADO
SARA
VIRGILIO
UN GITANO
MAGALÍ
ROMITA
LEILA

*LA INAPETENCIA SE ESTRENÓ EL 6 DE MARZO DE 2001 EN EL DEUTSCHES
SCHAUSPIELHAUS DE LA CIUDAD DE HAMBURGO, DONDE SE EXHIBE COMO
OBRA DEL REPERTORIO DEL TEATRO.*

1.

Marido y Señora Perrota sentados a la mesa. Comen poco, o han terminado de comer. Un televisor encendido acentúa las pausas con su letanía de ozono.

SRA. PERROTA: ¿Te conté lo de ayer?

MARIDO: Creo que sí.

Pausa.

SRA. PERROTA: Creí que no te lo había contado.

Pausa.

SRA. PERROTA: Llegué cansada.

Pausa.

SRA. PERROTA: Anoche salí. Por eso quería saber si ya te lo había contado. ¿No pensaste nunca en adoptar?

MARIDO: Sí.

SRA. PERROTA: Podríamos tener un hijo. Tener un hijo sin complicaciones.

Últimamente pienso en adoptar.

MARIDO: Como quieras.

SRA. PERROTA: Claro. El padre siempre prefiere tener un hijo, uno de verdad.

MARIDO: Me da lo mismo.

SRA. PERROTA: ¿Querés discutirlo? Después de todo, creo que soy la madre, y que tengo derecho a decir dos o tres cosas.

MARIDO: No me importa cómo sea. Puede ser adoptado.

Pausa.

MARIDO: Bueno. Decí lo que ibas a decir.

Pausa.

SRA. PERROTA: Ya se me va a pasar. Me entusiasmé tontamente. Por un instante. La idea de la adopción, los trámites, todo eso. Cuando uno adopta, por ejemplo, puede elegir el sexo del chico. Podríamos tener una nena, qué bendición sería. Pensé que podríamos discutirlo.

MARIDO: Bueno.

SRA. PERROTA: No, dejá. ¡Tengo un hambre!

MARIDO: No, si es que pensamos diferente hay que hacerle frente. En algún momento. Algo en lo que yo pienso que sí y vos que no, y eso. No estoy de ánimo como para postergar nada.

SRA. PERROTA: Qué excentricidad. No quiero llegar a un divorcio.

MARIDO: No es necesario tanto. No exageres. Una pareja debe necesariamente discutir ciertas cosas. Es normal. Aunque sean dolorosas, digo. Después de todo estamos hablando de adoptar un hijo y no de la guerra de Bosnia, ¿no?

SRA. PERROTA: Dijiste que te daba lo mismo.

MARIDO: No. Dije que estaba bien. Incluso admití que muchas veces pensé en adoptar.

SRA. PERROTA: ¿Entonces? ¿De qué estás hablando?

Pausa.

MARIDO: Bueno, me pareció una discusión posible.

SRA. PERROTA: Sí.

Pausa.

SRA. PERROTA: ¿En Bosnia o en Serbia?

Pausa.

SRA. PERROTA: Perdoname. Entonces estamos de acuerdo y podemos adoptar.

MARIDO: Sí.

Pausa.

MARIDO: ¿No te quedaste con hambre? ¿Qué dijiste?

SRA. PERROTA: Me comería un niño de Dios.

MARIDO: Puedo preparar unos fideos. O un poco más de omelette.

SRA. PERROTA: No, dejá. Comí demasiado.

MARIDO: Yo también.

SRA. PERROTA: Eso es Yugoslavia, ¿no?

Pausa.

SRA. PERROTA: Hay naranjas.

MARIDO: Mmh, qué bueno. Ex-Yugoslavia.

SRA. PERROTA: ¿Querés?

MARIDO: No, no, está bien. Después me compro un chocolate.

SRA. PERROTA: Hay.

MARIDO: Mmh.

Pausa.

SRA. PERROTA: ¿Cuándo pensaste en adoptar?

MARIDO: Pienso en muchas cosas.

SRA. PERROTA: ¿Cuándo?

MARIDO: Y entre esas cosas me imaginé esta casa con uno o dos chicos, de contextura pequeña. Menuditos. Que van al jardín, que se reciben, que nos cuidan cuando estamos viejos. Y que nos dan de comer.

SRA. PERROTA: Yo todavía soy joven.

MARIDO: Claro. También pensé en otras cosas.

SRA. PERROTA: Vos tendrías que hacer algún deporte. Tenis, alguna cosa. Por eso pensás tanto. Porque no hacés nada útil.

Pausa.

MARIDO: ¿Vas a salir?

La Señora Perrotta lo mira sorprendida y en silencio. Luego de un rato:

SRA. PERROTA: Voy a salir. Salgo. Muy bien. Salgo.

2.

La Señora Perrotta, en una oficina.

UN EMPLEADO: ¿Quiere sentarse?

SRA. PERROTA: Me da lo mismo.

UN EMPLEADO: ¿Usted quería verme?

SRA. PERROTA: Sí. Fíjese esta boleta. Es de ustedes.

UN EMPLEADO: Sí.

SRA. PERROTA: Bueno, eso.

UN EMPLEADO: No entiendo.

SRA. PERROTA: Entiende perfectamente bien.

UN EMPLEADO: (*Cierra la puerta*). Me dijeron que hizo un escándalo en ventanilla. Pero esta boleta es correcta.

SRA. PERROTA: ¡Ya sé que es correcta! Démela, por favor, no vaya a ser que se pierda. (*La guarda en la cartera*).

Pausa.

UN EMPLEADO: ¿Y bien?

SRA. PERROTA: Eso. Aquí estoy.

UN EMPLEADO: No hubo sobrefacturación, la dirección coincide, su nombre es correcto... usted es la Señora Perrotta.

SRA. PERROTA: No importa mi nombre. Prefiero el anonimato, en estos casos.

UN EMPLEADO: ¿En qué casos?

SRA. PERROTA: No lo haga más difícil. Yo ya sé quiénes son ustedes, y entonces usted ya debería saber lo que quiero.

UN EMPLEADO: ¿Nosotros?

SRA. PERROTA: No voy a hablar más. Si estuviera equivocada ya me podría haber echado a la calle. Quiero experimentar. Sé que aceptan nuevos miembros.

UN EMPLEADO: ¿Por qué no dice lo que quiere?

SRA. PERROTA: No, no voy a hablar más. Por pudor. Espero que me diga qué debo hacer. Supongo que no tendrán el lugar acá mismo, en la oficina.

UN EMPLEADO: ¿Quiere un café?

SRA. PERROTA: Sí.

UN EMPLEADO: (*Llama por conmutador*). Sara. (*Se sienta con los brazos cruzados sobre el escritorio y la cabeza apoyada sobre los brazos*).

Pausa.

SARA: Hola.

SRA. PERROTA: Hola.

SARA: Yo soy Sara.

SRA. PERROTA: Encantada.

Pausa.

SARA: Bueno, ¿y?

UN EMPLEADO: No sé. Ella...

SRA. PERROTA: No es fácil para ninguno de los tres hablar de esto. Lo cual me tranquiliza un poco. Venía con mucho miedo. Yo soy una mujer normal. Como todos ustedes, supongo. Yo vivo con mi marido. Y mi familia. Y a veces salgo de casa. Tengo amigas. También son normales. Todos tenemos pudor. Mis amigas también están casadas, y a veces les han sido infieles a sus maridos. No hemos tenido sexo grupal. Mi marido es un poco reacio. Perdonen, pero alguien tenía que empezar a hablar de esto.

SARA: No, por favor, siga.

SRA. PERROTA: Sin embargo, somos muy independientes. Y también criamos a nuestros hijos con mucha independencia, para que ellos elijan lo que está bien y lo que está mal. Además, cuando se trata del deseo...

SARA: Del sexo, dígallo, no hay problema.

SRA. PERROTA: Sí, de eso. Uno no puede afirmar: esto está bien, esto está mal.

UN EMPLEADO: ¿Cuántos hijos tiene?

SRA. PERROTA: Sí. Hay datos que mejor no... En caso de que... ustedes entienden. También puedo ahora mismo agarrar mi bolso y salir por esa puerta tal como entré, y nunca nos hemos visto. Yo ni siquiera sé cómo se llaman ustedes.

SARA: Sara.

SRA. PERROTA: Eso dice usted. ¿La puedo tutear?

UN EMPLEADO: Su nombre está en la factura, señora Perr...

SRA. PERROTA: No lo diga, por favor. No arruine la cosa. Un apellido es un apellido. Algunos apellidos ni siquiera son eso, son apellidos de casada, cosas de otros.

SARA: Seamos pacientes. ¿Qué es lo que quiere decir?

SRA. PERROTA: Yo sé que aquí organizan... esas prácticas...

SARA: ¿Sadomasoquistas?

Pausa.

SRA. PERROTA: Mis amigas han tenido sexo entre ellas, incluso con desconocidos y desconocidas. Y lo hemos discutido mucho. Cuando nos reunimos a charlar. Y está bien.

SARA: ¿Y ellas le dijeron que venga aquí?

SRA. PERROTA: Yo hubiera preferido venir con mi marido. Pero él no quiso. Seguramente le da vergüenza. Le da vergüenza estando yo presente. Ya hace tiempo que no mantenemos relaciones normales. Uno nos ve de afuera y puede pensar que somos un

matrimonio muy feliz. Hoy tuvimos una discusión terrible, durante el almuerzo. Hablamos de temas dolorosos, de cosas de muchos años. Él insinuó que yo me avejentaba mucho más rápido que él. Y es cierto. Él hace deporte, incluso supongo que mantiene una vida sexual muy activa, extramatrimonialmente, claro. Yo, en cambio, no hago nada. Salvo las reuniones con mis amigas.

SARA: ¿No trabaja?

SRA. PERROTA: Trabajaba. Pero después quedé embarazada del primero y tuve que dejar, después vino el segundo, más rápido de lo que yo pensaba, y ustedes se imaginarán. Me fui quedando en casa, salvo las reuniones con mis amigas. Magalí, Romita. Quiero probar el sexo duro, quiero que me aten a la mesa y me muerdan el sexo. Quiero vestirme de cuero y empuñar el látigo. Quiero disciplinar a hombres y mujeres, con y sin dolor. Tengo muchas fantasías al respecto.

SARA: ¿Desde cuándo?

SRA. PERROTA: Ah, buena pregunta.

UN EMPLEADO: ¿Quiere un vaso de agua?

SRA. PERROTA: Sí. Por favor.

UN EMPLEADO: (*En el conmutador*). Virgilio.

SRA. PERROTA: ¿Y usted? ¿Tenés familia?

SARA: Sí, vivimos en las afueras, camino a Ezeiza.

SRA. PERROTA: Sí. Mi casa no es gran cosa, de todos modos, pero nos alcanza por ahora.

Entra Virgilio.

UN EMPLEADO: Ah, Virgilio, pase, pase.

SRA. PERROTA: Hola.

UN EMPLEADO: Bueno, nosotros mejor los dejamos un segundo. Cualquier cosa que necesite nos llama. Vamos a estar al lado.

SARA: Chau, hasta luego.

SRA. PERROTA: Chau, Sara. Hasta luego.

UN EMPLEADO: Nos vemos enseguida.

Salen Sara y un Empleado. Virgilio queda parado, frente a la Señora Perrotta, sentada en su sitio.

SRA. PERROTA: Así que Virgilio, ¿eh? Me han hablado mucho de usted. Quizás ya haya conocido a mi marido. Es un señor muy amable, de unos cuarenta y cinco años. Antojitos. Un metro setenta. Muy elegante en el vestir. Justamente esta mañana me dijo: “Si lo ves a Virgilio,

o si te lo presentan, dale mis saludos y decile que le conseguí lo del otro día”. No, “que lo del otro día quedó en casa de Horacio”. Horacio es un amigo de él, que tiene una casa quinta cerca de Lomas. Él va mucho ahí porque tiene la cancha de tenis. Bueno, supongo que usted ya sabrá quién es Horacio, ya se conocerán todos, ustedes, digo. ¡Y cómo! Yo no sé si podría pasar una semana ahí... no sé... siendo la primera vez, quizás fuera mejor un fin de semana largo. Ahora en junio hay dos fines de semana largos. Yo digo, por el tiempo. Como durante la semana trabajo en escuelas. Es para probar, ¿no? Quizás no me guste nada. ¿A mi hijo mayor lo conoce? Debe haber estado alguna vez, acompañando a mi marido. Yo hace tiempo que no hablo mucho con él. Tontamente. Nos fuimos separando, digo. Como toda madre, supongo que lo juzgué mal, me metí con cosas que no tenían nada que ver conmigo. Bueno, esa manía de los padres de hacerse cargo de la moral de sus hijos. Como si no fuéramos todos seres independientes, ¿no? Pero con los hijos es más difícil. Tengo dos varones. Al menor no creo que lo conozca. Nunca. Ojalá jamás hubiera tenido. ¿Usted no tiene hijos, no Virgilio? ¿Usted está esterilizado? Perdone que lo pregunte, no tiene nada que ver, pero se me acaba de ocurrir que de alguna manera está relacionada esta pregunta con otras que sí tienen que ver con el asunto, y que sería descortés preguntarle de entrada por cosas mucho más atrevidas, o detalles de todo eso. Bueno, igual, si algún día decide tener un hijo y no puede, digo, siempre le queda la otra opción. *(Pausa larga)*. Siempre hay otra opción, Virgilio. *(Apagón)*.

3.

La Señora Perrotta en una plaza. Un Gitano.

UN GITANO: Hola.

SRA. PERROTA: Hola.

UN GITANO: Deme la mano.

SRA. PERROTA: Se la doy, joven, se la doy.

UN GITANO: Hay un futuro claro, lleno de caminos que van y vienen, deseos y fantasías, veo un cerdo, un cerdo orejón y entrañable en una encrucijada de su vida, y una decisión inteligente y madura. Vivirá cien años, mil años, tanto como quiera siempre que no se engolosine. Es una mujer profunda. ¿De qué signo es?

SRA. PERROTA: No importa, venga, siéntese acá y siga hablando, que me hace mucho bien.

UN GITANO: Le advierto que son mentiras.

SRA. PERROTA: Ya sé. Voy a pagarle igual.

UN GITANO: Muy bien. ¿Qué quiere oír?

SRA. PERROTA: Hábleme de lo feliz que seré con mi hija Leila.

UN GITANO: ¿Es aquella?

SRA. PERROTA: La de la hamaca. ¿No es preciosa? A veces no sé si seré feliz con ella. La veo y la desconozco.

UN GITANO: Sí. Preciosa. Leila será protestante. Pondrá una agencia de turismo. Serán muy felices juntas.

SRA. PERROTA: ¿Protestante?

UN GITANO: Ahora, solo porque es su hija, se hamaca feliz como un péndulo en la creencia de que un mismo dios la une a sus padres. En el colegio secundario, un martes veinte, en unos pocos años, una profesora con apellido español le habla de Lutero. Leila va compulsivamente a su manual de historia. Encuentra datos incompletos, sueltos, una reseña estudiantil de la reforma. Una reseña inexacta. Sin embargo, la fiebre empieza ese martes. Una sed de saberlo todo la arrastra a buscar más información. Estudia alemán con una beca que le consiguen usted y su marido.

SRA. PERROTA: ¿Mi marido?

UN GITANO: Sí. Lee directamente de las fuentes. Y se convierte. Esto no la transforma en un monstruo, de ninguna manera. Sus actividades, sus afectos, sus gustos musicales no se ven afectados en nada. Pero abraza fuertemente la causa, y encuentra en ello la felicidad.

SRA. PERROTA: *(Con lágrimas en los ojos)*. Gracias.

UN GITANO: ¿Se puso mal?

SRA. PERROTA: Sabía que eran mentiras, pero lo que no sabía era que me iba a dar cuenta tan pronto. Le regalo a Leila.

UN GITANO: ¿A la chiquita?

SRA. PERROTA: Llévesela. Yo no la quiero.

UN GITANO: ¿De verdad?

SRA. PERROTA: Esa, la que se está hamacando. Críela como a usted le parezca, como crían los gitanos a los chicos. Yo no puedo estar en todo. Agárrela, antes de que se dé cuenta de que me estoy yendo y quiera venirse conmigo a casa, como un perrito. Vaya, agárrela. No le cambie de nombre, por favor. Se llama Leila. Póngale su apellido, si quiere. Lo mismo le hubiera pasado al casarse, pobrecita. Pero no deje de llamarla Leila. Su nombre es lo único que es. Y no es

nada tonta, y ya responde a ese nombre cuando se la llama. Adiós.

4.

La Señora Perrotta en casa de Romita. Magalí también está con ellas, sentadas alrededor de una mesa con masas de crema.

MAGALÍ: ¿Vieron que ella le dice que sí siempre que sabe que a él no le importa? Así lo mantiene siempre irritado. Cuando a él sí le importa, le dice que no. O peor, no le dice que no de frente. Le dice: “bueno, no sé”. Gira la cabeza, o mira para otro lado. Se hace la que piensa en otras cosas. No dice nada. Lo tiene en una mano. Ella hace bien. Si lo dejara en paz, él haría con ella lo que ella está haciendo con él.

SRA. PERROTA: ¿Qué está haciendo?

MAGALÍ: Eso, le está haciendo.

SRA. PERROTA: Bueno, él se lo merece. ¡Qué ricas se ven esas masas!

MAGALÍ: Sí, ricas.

ROMITA: Sí. Las trajo Magalí.

MAGALÍ: Son de abajo.

ROMITA: Abajo tienen cosas muy ricas.

SRA. PERROTA: Sí, ricas.

Pausa. Nadie come.

ROMITA: ¿Viste a Virgilio?

SRA. PERROTA: Sí. Lo vi.

ROMITA: No hagas caso.

MAGALÍ: Habla por hablar.

ROMITA: ¿Qué decís?

MAGALÍ: Yo sé.

ROMITA: Bueno. Vos sabrás.

MAGALÍ: Lo que dice no tiene ninguna importancia. Hay que tomarlo como lo que es.

ROMITA: ¿Y qué es?

MAGALÍ: Eso.

ROMITA: Sí.

Pausa.

SRA. PERROTA: No estaba pensando en eso.

Pausa.

MAGALÍ: Entrepierna. Virgilio.

SRA. PERROTA: Estaba en la plaza, vino una chica joven y me pidió si no le veía la nena, que estaba en una hamaca.

ROMITA: Siempre hacen lo mismo.

SRA. PERROTA: Pasó un gitano y se la di.

Pausa.

SRA. PERROTA: Hoy tuvimos una discusión terrible. Estaban los chicos, escuchando todo. Eso fue lo peor.

ROMITA: Sí, siempre hacen lo mismo.

SRA. PERROTA: Así que me fui dando un portazo. Él decía que yo no sabía cómo criar a los chicos, que me pasaba todo el día en casa sin importarme nada de ellos. Yo no me meto con ellos, que no es lo mismo. Somos como extraños, ¿no? En la misma casa.

Pausa.

ROMITA: Venía por la calle y vi una cosa. Se las voy a contar. Era un paralítico. Le faltaba una pierna. Era imposible mirarlo a los ojos, les juro. Y no podía dejar de hacerlo. Lo impresionante no era la falta de la pierna en sí, la pierna ausente no era fea, sino el lugar en que empezaba a faltar la pierna. ¿Se entiende? No la falta, el lugar, el límite de la falta. El borde.

MAGALÍ: El muñón.

ROMITA: Claro. Retorcido. No era una ausencia impune. Ni honesta. Hay faltas que son más elegantes. ¿No comen? Hay cosas que faltan, hay chicos con hambre, hay todo eso, yo no digo que no. Pero lo feo son los muñones.

Pausa.

MAGALÍ: Cuántas cosas que piensan ustedes. Yo estoy como atontada.

Romita ríe. La Señora Perrotta ríe. Romita ríe. Magalí ríe. Después, silencio.

5.

La Señora Perrotta en casa. Leila, una chica de unos veinte años, frente a ella.

SRA. PERROTA: Por lo menos esperá a que venga tu padre, Leila.

LEILA: ¿Para qué?

SRA. PERROTA: Para hablarlo con él.

LEILA: Es lo mismo.

SRA. PERROTA: Tuve un día difícil, no me lo compliques más. Lo tengo todo agarrado con alfileres.

LEILA: Un día difícil.

SRA. PERROTA: ¿Comiste algo?

LEILA: Sí.

SRA. PERROTA: ¿Seguro?

Pausa.

SRA. PERROTA: Mirá, Leila. Yo me voy a sentar acá, mientras llega tu padre.

LEILA: Hacé como quieras. Yo termino de preparar mis cosas y salgo.

SRA. PERROTA: Bueno. Vos sabés que yo nunca me metí en tu vida. Ni en la de tus hermanos. Que los eduqué como pude. Cuando te quisiste hacer el tatuaje, ¿qué dije yo? Ni mu, dije. Ahí está. El tatuaje. ¿Cuánto tardaste en arrepentirte?

LEILA: Me podrías haber avisado que me iba a arrepentir.

SRA. PERROTA: Sí, chiquita, podría, pero es el poder de la moda, el poder de la moda sobre los jóvenes, que los encandila, lo quieren todo, los jóvenes.

LEILA: Pudiste haberme salvado el seno que me terminé extirpando.

SRA. PERROTA: Está bien que me reproches, está bien. Hacelo.

LEILA: No, si es para complacerte, no.

SRA. PERROTA: Mala. Vos querías el tatuaje. Después quisiste acelerar las materias del bachillerato, te quisiste meter todo junto en la cabeza, no privarte de nada, y ¿cómo te fue?

LEILA: No sé.

SRA. PERROTA: Claro que no sabés. Porque te recibiste en dos años.

LEILA: ¿Y?

SRA. PERROTA: Eso. Los chicos normales tardan cinco, seis años si hay caligrafía y salen técnicos. ¿Por qué a Yugoslavia?

LEILA: Piden voluntarios.

SRA. PERROTA: Pero sos una nena, carajo. Una nena delicada y suave.

LEILA: Sí, pero es la guerra. Las guerras devastan los campos donde crecen miles de rosas delicadas y suaves.

SRA. PERROTA: Pero eso es allá. Eso es Bosnia. Acá es diferente. Acá tenés Parque Lezama. Tenés la casa de Tía Olga.

LEILA: No soporto más.

SRA. PERROTA: Esperá a tu padre, al menos.

LEILA: OK. (*Pausa*). Tía Olga apesta. Sus fiestas apestan.

Leila se sienta. La Señora Perrotta manipula una mandarina. Lo hace con gran trabajo. La pela con cuidado y sin embargo lo hace mal. Sufre un poco. Se salpica. La deja a un lado. Apagón breve. Cuando vuelve la luz, el Marido está también sentado junto a ellas. Leila está como hundida en el sofá. La Señora Perrotta luce exhausta.

MARIDO: Así que perdonarán mi falta de tacto, pero no esperaba encontrar semejante situación familiar. Lo que me pasó fue intenso. Y es necesario que lo sepan. Tuve esa conferencia sobre traslado de grano y riesgos del seguro y terminé agotado. Se me hacían preguntas que no sabía responder. Y ustedes saben que soy un experto en la materia.

Pausa.

MARIDO: ¿Comieron? Podemos pedir unas pizzas.

Pausa.

MARIDO: Quería despejarme. Fui hasta el circo Gustavo Rodó. Estaban desarmando la pista, había tres tipos cuando entré. Me entregué a ellos para que me sodomizaran. Yo sé, Leila, que esto pone fin a un montón de expectativas que vos pudiste haberte hecho acerca de nosotros, acerca de formar con nosotros una familia, una familia tipo.

SRA. PERROTA: Una familia tipo son dos personas y dos hijos. Un hombre y una mujer. Un matrimonio y dos hijos.

MARIDO: Sí. Uno de ellos era el administrador. No les fue muy bien en la zona. Salían para Baradero. Después tomamos un café. A mí el café me da acidez, así que yo sólo miraba y oía. Tienen historias fascinantes, números con chanchos adiestrados. Hablamos del futuro. No sé. Puede ser que viaje con ellos. Después volvimos a la pista, y otra vez a las andadas.

SRA. PERROTA: Escuchá. Leila se va de voluntaria a Bosnia.

MARIDO: ¿A Bosnia?

SRA. PERROTA: Yo le pedí que por lo menos te esperara a vos para decírtelo.

MARIDO: ¿Pero eso no es la ex-Yugoslavia?

LEILA: Si la damos por acabada, es la ex. Si en cambio unimos las fuerzas de miles de jóvenes y salimos a sembrar esas rosas que aplastan los tanques, es la gran Yugoslavia, la patria, el jardín donde quiero que retocen mis hijos.

SRA. PERROTA: Ingrata. No podrías ni amamantarlos como corresponde. Sos una caprichosa.

LEILA: No es la "ex"-Yugoslavia. Ustedes son mi ex-patria, yo me ex-

patrio, escupo cada plato de comida que me han dado, recojo mis últimas cosas y me voy.

Sale. De vez en cuando se la ve pasar, juntando algunos elementos escenográficos, que se va llevando.

SRA. PERROTA: ¿Te vas a quedar ahí, viendo como se acaba todo?

MARIDO: Callate, ¿querés?

SRA. PERROTA: Tengo hambre. Llamo a la pizzería.

MARIDO: Sí.

SRA. PERROTA: (*Disca un número en el teléfono*). Hola, sí. Quería encargar algo para comer. Sí, una grande. (*Al Marido*). ¿Le pido napolitana? (*El Marido asiente*). Sí, eso. Una grande napolitana. (*Al Marido*). ¿Querés fainá? Te estoy haciendo una pregunta.

MARIDO: Y sí, te dije, sí. ¿Cuántas veces querés que te diga que sí?

SRA. PERROTA: Bueno, no te escuché. No, no es a usted. Es acá, en casa. Sí, dos fainás. A la familia Klein. Con “E”. Es lo mismo. ¿Cuánto tarda? Bueno, lo más rápido que pueda, por favor. (*Al Marido*). ¿Le pido que la corte? (*El Marido hace un visible gesto de fastidio, va a hablar y finalmente se cruza de brazos, enojado*). Bueno, gracias. (*Cuelga. Pausa*). Qué hambre tengo. Y eso que comí a la tarde, en casa de Romita. Hizo panqueques con dulce de leche. Comimos como chanchas. Magalí me besó en la boca. Yo tenía dulce de leche en los labios y me besó en la boca.

MARIDO: ¿Le dijiste que la corte?

SRA. PERROTA: Me pareció que...

MARIDO: ¿Le dijiste?

SRA. PERROTA: Bueno, siempre viene cortada.

Pausa.

SRA. PERROTA: También te podrías levantar un poco e ir a buscar un cuchillo.

MARIDO: Me acaban de romper el culo. ¿O sos idiota?

SRA. PERROTA: Mirá, me tienen harta.

MARIDO: Tres. Uno era el administrador.

SRA. PERROTA: Bueno, bueno, ya está, ya te entendí.

LEILA: (*Entrando*). Bueno...

SRA. PERROTA: ¿A qué hora sale el avión?

LEILA: No, sale dentro de una semana. Pero quería tener todo preparado.

SRA. PERROTA: Prometé que vas a escribirnos.

LEILA: Claro.

SRA. PERROTA: Hice traer unas pizzas. ¿Por qué no te sentás y las comemos entre todos?

LEILA: ¿Alcanza para los tres?

SRA. PERROTA: Sí, claro. Viene cortada en ocho.

MARIDO: ¿Le dijiste que te la traiga cortada?

LEILA: ¿Alcanza? No los quiero joder.

MARIDO: (*Fastidiado*). Si tu madre te dice que alcanza, alcanza, así que te callás la boca.

Leila se sienta. Pausa.

SRA. PERROTA: Además pedí dos fainás.

LEILA: Mmh. Qué rico.

SRA. PERROTA: Sí, qué rico, ¿no?

LEILA: Papá, estás sangrando.

El Marido se pasa una mano sobre el alomohadón sobre el que está sentado. Puede haber, efectivamente, un poco de sangre.

SRA. PERROTA: ¿De qué es la fainá? ¿Es de garbanzos, no? De harina de garbanzos. Qué rico.

Pausa.

SRA. PERROTA: Ah, fui a pagar esa bendita boleta, hoy. Armé un escándalo. Me hicieron esperar como dos horas. Después me atendió una tal Sara. Hay que ir y hablar directamente con ella.

Suena el timbre.

SRA. PERROTA: Deben ser las pizzas.

Nadie se mueve.

SRA. PERROTA: ¿Quién va?

Silencio. Vuelve a sonar el timbre.

SRA. PERROTA: Ah, podríamos usar la caja de servilleta, así no hay que levantarse a traer platos. Una napolitana, le digo, que viene con las rodajas de tomate al natural, y el tipo repite “una napo”, “una napo”. Le pido una napolitana y repite: “una napo, una napo y dos fainás”. ¿Qué es eso, me querés decir? “Una napo, una napo”. Te digo una cosa: ese tipo es un idiota. ¿Te vas a ir sola? ¿Cuándo, el lunes que viene, el martes, más o menos, salís de Ezeiza?

LEILA: No sé, mamá, no sé. Basta.

SRA. PERROTA: Bueno, más o menos, como para saber. Ya me imagino leyendo tus cartas de Servia. Tus cartas, que guardo amorosamente en la misma caja donde guardo el seno tatuado. Las cartas y tu seno pequeño, las postales de Yugoslavia, los rosales arrasados. Por las

noches, releo cada línea y me emociono como solo una madre se puede emocionar. Una madre que lo va perdiendo todo. Y duermo, con tu seno y tus cartas bajo mi almohada, y entonces no estoy tan sola. Y sé que al día siguiente esperaré noticias, saber que estás con vida, esas cosas que solo una madre entiende. Porque yo soy una madre. *(Suena un último timbre)*. Bueno. Qué apetito tengo. *(Pausa)*. ¿Quién va?

Apagón.

Noviembre de 1996

Oswaldo Pellettieri

Universidad de Buenos Aires

Colaboró Yanina Leonardi

Nació en Buenos Aires en 1936, egresado de la Facultad de Filosofía y Letras y profesor de hebreo, se inició en el periodismo en 1958, perteneciendo a la redacción de varios semanarios de la época, como *Así*, *Extra* y *Siete días*, donde realizó numerosos reportajes y ejerció la crítica teatral. También se desempeñó como secretario de redacción del periódico *Compañero* durante la década del sesenta. Rozenmacher manifestó su adhesión al peronismo durante los años de proscripción de este. El 6 de agosto de 1971, en Mar del Plata, murió trágicamente junto a su hijo mayor.

Paralelamente a su labor como periodista y dramaturgo también se dedicó a la narrativa que obtuvo gran importancia en la década del sesenta. Su obra teatral comprende *Réquiem para un viernes a la noche* (1964), *El avión negro* (1970), pieza en colaboración con Roberto Cossa, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik; también realizó una adaptación teatral de *El lazarrillo de Tormes* (1971), y *Simón, el caballero de Indias*, que se estrenó en forma póstuma (1982). Esta última recibió el premio Argentores.

Talía editó *Réquiem para un viernes a la noche* (1972), *El avión negro* (1972) y *El lazarrillo de Tormes* (1973). La edición de *Simón, el caballero de Indias* estuvo a cargo de Argentores (1987).

La obra de Germán Rozenmacher se ubica en la primera fase del realismo reflexivo y su nombre, junto con Roberto Cossa, Ricardo Talesnik y Carlos Somigliana, forma parte de la denominada generación del sesenta. *Réquiem para un viernes a la noche* es uno de los textos paradigmáticos de esta tendencia que parte de un desarrollo dramático destinado a probar la tesis realista y, siguiendo la propuesta de Arthur Miller, intenta lograr el equilibrio entre “causalidad social” y “responsabilidad individual”.

Desde 1999 el Festival Internacional de Teatro de la Ciudad de Buenos Aires estableció el otorgamiento del Premio Nueva Dramaturgia Germán Rozenmacher, con el doble objetivo de estimular la producción de los autores argentinos menores de 35 años y homenajear la memoria de este autor.

Nació en Buenos Aires en 1932, y falleció en la misma ciudad en 1987. Paralelamente a su labor teatral se desempeñó como empleado administrativo en los Tribunales. Integró, junto con Roberto Cossa, Ricardo Halac y Germán Rozenmacher, la llamada generación realista de la década del sesenta.

En 1965, con el estreno de *Amarillo*, se inicia su carrera teatral, que continuó con los siguientes textos: *Amor de ciudad grande* (1965), *La bolsa de agua caliente* (1966), *De la navegación* (sin estrenar, 1969), *El avión negro* (1970) en colaboración con Roberto Cossa, Germán Rozenmacher y Ricardo Talesnik, *El ex-alumno* (1978). Dentro del ciclo Teatro Abierto, del que fue uno de los más activos propulsores, estrenó los siguientes textos: *El nuevo mundo* (1981), *Oficial Primero* (1982), *Historia de una estatua sobre la vida de Lavalle* (1983), *Inventario* en colaboración con Hebe Serebriski, Susana Torres Molina y Peñarol Méndez (1983), *Libertad y otras escenas* (1989).

Realizó versiones libres de *Macbeth* (1980) y *Ricardo III*. Trabajó para la televisión escribiendo libretos para ciclos como “Cosa juzgada”, “Historias de medio pelo”, “La noche de los grandes” y “Hombres en pugna” (1980) junto a Aída Bortnik sobre un guión histórico de Gelly y Obes.

Publicación de sus textos: *Amarillo* (Falbo, 1965), *Amor de ciudad grande* (Falbo, 1965), *La bolsa de agua caliente* (Talía, 1967), *El avión negro* (Talía, 1970), *El nuevo mundo* (Adans. S.A., 1981; Girol Books, 1983), *El ex-alumno* (CEAL, 1982), *Historia de una estatua. Lavalle* (Paralelo 32, 1983), *Teatro Completo* (MCBA, 1988, 6 vol.)

Poco antes de morir fundó el Teatro de la Campana en el sótano del Teatro del Pueblo, junto con Roberto Cossa, José Bove, Rubens Correa, Osvaldo Dragún y Raúl Serrano.

La obra de Carlos Somigliana se ubica en la primera fase del realismo reflexivo y su nombre, junto con Roberto Cossa, Ricardo Halac y Germán Rozenmacher, forma parte de la denominada generación del sesenta.

Nació en Buenos Aires en 1935. Su carrera como escritor comenzó con su labor para la televisión, entre los años 1964 y 1966, destacándose su aporte a “Historia de jóvenes”. Pero es en el año 1967, con el estreno de su primera obra, *La fiaca*, cuando su nombre alcanza una definitiva afirmación en el campo intelectual. Su carrera como dramaturgo continúa con el estreno de los siguientes textos: *El avión negro* (1970) en colaboración con Roberto Cossa, Germán Rozenmacher y Carlos Somigliana, *Cien veces no debo* (1970), *Los japoneses no esperan* (1972), *Solita y sola* (1972), *Traylesnik* (1973), *Cómo ser una buena madre* (1972-1977), *El chucho, una historieta musical* (1976), *Jugando a juzgar* (1977), *Yo la escribo y yo la vendo* (1979), *Casi un hombre* (1979), *El juicio perdió el juicio* (1982), *El teatro del matrimonio* (1983), *Talesnik en camiseta* (1986), *Recitalesnik* (1988).

También participó en la escritura de guiones cinematográficos; entre ellos, la adaptación de *La fiaca* (1968), *La guita* (1969), *La gran ruta* (1971), *Las venganzas de Beto Sánchez* (1972), *Las aventuras de Brígida* (1975), *El poder del miedo* (1977), *Yo también tengo fiaca* (1977), *Flor de nene* (1978), *Gran valor* (1979). Paralelamente a su labor en cine y teatro, continuó escribiendo guiones televisivos.

Publicación de sus obras: *La fiaca* (Talía, 1967), *Cien veces no debo* (Talía, 1972), *El avión negro* (Talía, 1970; La Habana, 1970), *La fiaca y Cien veces no debo* (Canadá, Girol Books, 1980)

Recibió los siguientes premios: Argentores Mejor Comedia por *La fiaca*, y mención especial Premio Casa de las Américas; Argentores: Mejor comedia por *Los japoneses no esperan*, Argentores: Mejor Comedia cinematográfica por *Cien veces no debo*, Argentores: Mejor Comedia cinematográfica por *La guita*, Premio de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, Mejor película de comedia por *Las venganzas de Beto Sánchez*, Argentores: Mejor Comedia cinematográfica por *Yo también tengo fiaca*, Premio de Honor Teatro 2002-Argentores.

La obra de Ricardo Talesnik tiene una importancia relevante para la evolución del realismo reflexivo en la transición entre el período de ruptura y la polémica al intercambio de procedimientos. Sus textos introducen una serie de procedimientos que dinamiza las convenciones dentro del subsistema, determinando el nacimiento de la segunda versión del realismo reflexivo.

El avión negro

El avión negro forma parte del denominado “teatro paródico al intertexto político”, que fue una forma muy peculiar de realismo reflexivo como modelo en variación, que incluye textos dados a conocer entre 1970 y 1972, con una relación intensa con el campo intelectual y el contexto social de ese tiempo. Se trata de la revalorización revisionista del peronismo histórico desde la “nueva” izquierda y de un cuestionamiento creciente del autoritarismo del gobierno militar. Y, más que nada, de un sentimiento, de la creencia de que la denominada “liberación nacional” estaba cercana. Su vigencia se estableció con el fracaso y caída del gobierno de Juan Carlos Onganía en 1969, y terminó con el advenimiento del peronismo al poder y su progresiva derechización.

A partir del estreno de esta obra, en la que se hacía aparecer en escena a la masa peronista, cobijada bajo el objeto (que da título a la obra) que tantas veces se tomara como metáfora del retorno de su líder, comenzó a darse en la década de los setenta una serie de textos concretados alrededor de la alegoría, con clara intertextualidad brechtiana, expresionista y del café concert, practicando una suerte de revisionismo histórico de la realidad nacional de los últimos años, desde el prisma deformante de la parodia.

El avión negro propone la novedad de un modelo con actancias que incluyen en el sujeto a un grupo o sector social, la masa peronista –Lucho, la murga– y en el papel de oponentes a factores de poder –los políticos liberales y peronistas, los sindicalistas, las clases media y alta. El fantasma de Perón es ambivalente: es el objeto de deseo de Lucho y de la murga popular, ya que para ellos significa la justicia social y la venganza, pero al mismo tiempo un oponente a estos hechos, por sus actitudes pendulares y su idea bonapartista del poder. Es evidente que los autores del texto manejaban la teoría de “los dos Perón”, que ya había visualizado la revista *Contorno*: el líder de una masa popular que deseaba cambios en las relaciones de poder, y el político burgués que quería que “algo cambiara para que todo siguiera igual”.

Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Ricardo Talesnik y Carlos Somigliana –integrantes de la generación del sesenta y autores de los textos paradigmáticos de la primera fase del realismo reflexivo– intentaban con *El avión negro* modificar al espectador, volverlo políticamente activo, participante en un proceso de transformación de la realidad que potencia al teatro como práctica social. El teatro paródico al intertexto político –al que pertenece esta obra– fue una corriente romántica y mesiánica e intentaba rectificar la historia oficial. En realidad, procuraba convertir al dramaturgo en un “historiador”, en un “irradiador” de verdades más o menos acalladas. Era contenidista, se atenía más al mensaje que a la estructuración de un discurso dramático. Se planteaba la parodia como una

sátira con propósitos didácticos o moralizantes. Se oponía a los valores criticados y proponía un sistema “coherente” de contravalores. Fue una tendencia reformista, moderna, por esa razón tomaba partido por “lo nuevo”: la parodia no alcanzaba al pueblo peronista ni a los militantes de izquierda. Planteaba un compromiso político.

Roberto Cossa⁴⁶
Germán Rosenmacher
Carlos Somigliana
Ricardo Talesnik

PIEZA TÍPICA DE UN CONVENTILLO. LUCHO, TIRADO EN LA CAMA, MIRA FIJAMENTE HACIA UNA VENTANITA CUADRADA POR DONDE ENTRA UNA LUZ PÁLIDA. UN INSTANTE DESPUÉS, LA LUZ DE LA VENTANITA SE APAGA, COSA QUE MOVILIZA A LUCHO. SE PONE DE PIE SIN HACER MUCHO RUIDO, SE ACERCA A LA VENTANITA Y MIRA UN INSTANTE HACIA AFUERA. LUEGO, EN PUNTAS DE PIE SE DIRIGE HACIA EL ROPERO DE DONDE SACA UN GRAN ENVOLTORIO. MIRANDO HACIA UNO Y OTRO LADO, SACA LA FUNDA DEL ENVOLTORIO, Y APARECE EL BOMBO. RETIRA LUEGO DOS PALOS QUE ESTÁN CUBIERTOS CON GUANTES DE BOX, PARA AMORTIGUAR LOS GOLPES. SE SIENTA SOBRE LA CAMA, COLOCA EL BOMBO SOBRE LAS PIERNAS, ESCUCHA UN INSTANTE SI NO HAY RUIDOS EXTERIORES Y LUEGO, MUY DESPACIO, COMIENZA A HACERLO SONAR. SIMULTÁNEAMENTE, CON LA BOCA, HACE EL RUIDO DE LA MULTITUD. SE DETIENE UN MOMENTO, ESCUCHA Y VUELVE A COMENZAR, SIEMPRE DESPACIO, COMO SI CONVOCARA A ALGUIEN. DE PRONTO, SE PONE DE PIE Y SE DIRIGE A “ALGUIEN” QUE ESTÁ SENTADO FRENTE A SÍ, EN UNA SILLA DE PAJA BASTANTE ROTA.

LUCHO: Buenas noches, mi general. Tardé un poco hoy porque los de enfrente no apagaban la luz nunca... No, no se dieron cuenta. A veces se duermen un poco más tarde. *(Se acerca a la silla)*. ¡Cuidado con la chaquetilla, mi general! Se le puede enganchar... Pst... Me da no sé qué recibirlo así. *(Pausa breve)*. Ya sé... Se lo digo todas las noches y usted se ríe. Pero, ¿sabe lo que pasa? Yo lo vi en el salón dorado una vez. ¿Ya se lo conté, no? Así quiero verlo, mi general, rodeado de todo ese lujo, con las arañas que se caían de pesadas y esa alfombra roja... ¡Qué pinta tenía usted! No, la sigue teniendo... Si está igual. Pero, ¡qué se yo! En el salón aquel era distinto. ¡Ese es su lugar, mi general! Me acuerdo que usted nos hizo sentar en esos sillones de embajadores... ¡Pa! Como en mi casa... *(Se detiene)*. Está bien, mi general. Empecemos. ¿Hoy tendríamos que hacer el día que

46 Ver la biografía de Roberto Cossa en la página 43

nacionalizamos los ferrocarriles, no? Bueno, está bien: el día que ganamos las elecciones por segunda vez. *(Se prepara)*. Espere un segundito... ¡Vamos! *(Lucho comienza a imitar el ruido de una multitud coreando el nombre del general)*. Ahora usted saluda, general. *(Rugido aumenta. Luego corea: “Si este no es el pueblo, el pueblo dónde está”)*. ¡Métale al discurso! *(Lucho hace señas a “la masa” para que se calle. Luego “escucha” religiosamente. De pronto estalla en una ovación y luego en silbidos)*. “Ni yanquis, ni marxistas, peronistas.” *(Comienza a entusiasmarse y golpea el bombo más fuerte. Se oyen golpes en la pared que provienen del vecino. Lucho se detiene un instante)*. No le dé pelota, general... Si supiera quién está acá me iba a golpear la pared... Está bien, general, seguimos más bajito. Dele ahora a los curas... Ya sé que esa vez usted no dijo nada de los curas, pero deles igual... *(Ríe, evidentemente satisfecho)*. “Los curas al convento”, “Los curas al convento”. *(Excitado)*. A los oligarcas, ahora. ¡A los oligarcas! *(Con entusiasmo creciente. Rugido de multitud)*. “Mañana es San Perón, que trabaje el patrón”. Mañana es San Perón, ¿eh? ¡Dígallo! *(“Ovación”, golpea fuerte el bombo y el vecino vuelve a golpear la pared)*. ¡Qué golpeás! ¡Mordisquito! *(Se vuelve hacia la silla)*. No hay problema, general. Seguimos bajito. Lo que pasa es que lo oigo hablar y... Sí, ya sé, mi general... Pero son quince años, así. Usted y yo solos aquí adentro, como dos chorros... Perdóne, no quise decir... ¡Pero así no tiene gracia, general! ¿Se acuerda cómo era antes? Usted se debe acordar mejor que yo... Usted en el balcón y yo debajo. ¡Y yo le daba con todo al bombo! *(Pega al bombo con fuerza)*. ¡Ma sí, que se despierten! Y cuando yo más le daba, usted más se entusiasmaba y dos millones de negros gritando atrás. ¡Qué fiesta! ¿Se acuerda? “Aquí están, estos son, los muchachos de Perón”. ¡Que los parió! *(Nuevos golpes en la pared. Lucho se calla un momento y se sienta en la cama, derrotado; “hace” el rugido nostálgico, bajito, sin mirar hacia la silla)*. Ningún problema, mi general. Yo lo puedo escuchar siempre, se lo prometo. Pero, ¿y los muchachos? ¡Los muchachos están podridos, mi general! ¡Podridos! Quieren salir... No se quieren morir de viejos. *(Con entusiasmo)*. ¿Se imagina, mi general? Yo salgo con el bombo y vienen todos detrás. Como hacía antes. ¿Quién le llevaba la gente a la plaza, mi general? ¡El susodicho! Salía a las seis de la mañana, solo, con el bombo y empezaba en la puerta de casa... ¡y dale, y dale! *(Golpea el bombo)*. Y todos venían detrás. Y al final éramos dos millones. Como los monos en las películas de Tarzán, ¿no vio? ¿Y la cara de los oligarcas cuando nos veían pasar? *(Ríe)*. Era nuestra fiesta,

general. ¡Esa no la olvidarnos más! ¡Salgamos y le hacernos otro diecisiete, yo y el bombo! ¡Salgamos, mi general! ¡Métale pa delante que los cagamos! (*Se pone de pie y empieza a hacer sonar más fuerte el bombo, cada vez más fuerte, también suenan los golpes en la pared*). ¡Los cagamos, mi general! ¡Los cagamos.

El fantasma y la pieza desaparecen de golpe. Lucho queda solo, en medio del escenario, bajo una luz que le da una presencia intemporal, casi irreal. Comienza a tocar el bombo despacio y a cantar solo, los primeros versos de la primera canción. De entre las sombras van apareciendo los restantes miembros de la marcha y se juntan a él para cantar. En un momento quedan todos apretados bajo el haz de luz, cantando bajo. La luz se va abriendo y la marcha canta cada vez más fuerte y se contorsiona con alegría.

CANCIÓN DEL NUEVO DIECISIETE

Aparece la murga y canta, con la música de "Ahí va la bruja montada en una escoba..."

Vamos a hacer
un nuevo diecisiete
como una fiesta
con pitos y cohetes.

Todos en orden
como una procesión
a ver abrirse
de nuevo aquel balcón.

Con esta murga
va a ser un festival
frente al Cabildo
y ante la Catedral.

Va a haber reparto
de panchos y empanadas,
café caliente,
cerveza bien helada.

Y si queremos
bañarnos en la fuente
habrá permiso
del nuevo presidente.

Hasta la noche
tendremos diversión
porque mañana
trabajaré el patrón.

Vamos a hacer
un nuevo diecisiete
como una fiesta
con pitos y cohetes.

LA SIRVIENTA

Ambiente de clase media alta. El Señor y la Señora están sentados para desayunar; el señor pasa las páginas del diario.

SEÑOR: El diario no dice nada...

SEÑORA: Habrá empezado hoy. Poné la radio.

SEÑOR: De golpe va a empezar... Estas cosas no empiezan así. *(Termina de hojear el diario y vuelve a la primera página)*. Acá no dice una sola palabra.

SEÑORA: ¡Pero yo los vi! ¿Qué me importa lo que dice el diario? Iban gritando como locos. Todos los que estábamos en el mercado los vimos.

SEÑOR: Yo no digo que vos mientas. Pero me parece que le das mucha importancia. Por unos cuantos locos que gritan...

SEÑORA: ¿Unos cuantos? Eran como cinco mil.

SEÑOR: ¡Cinco mil! Cada vez son más. Cuando viniste de la calle dijiste que eran tres mil. Ahora son cinco. Oíme, dame el café y dejate de pavadas.

SEÑORA: No sé... A mí me parecieron cinco mil. Y cantaban y se reían. ¿Eso no te dice nada?

SEÑOR: Oíme, eso no es cosa mía, sino de la policía y del gobierno. Lo que quiero decirte es que no hay que alarmarse. Y ya se me está haciendo

tarde. Decile a Emilia que me sirva el café.

SEÑORA: ¿Vas a salir? ¿Con los líos que hay?

SEÑOR: ¿Qué estás diciendo? Tengo que ir a trabajar. (*La mira*). ¿Qué te agarró? (*Se levanta molesto; hacia afuera*). Emilia, ¿me sirve el café?

SEÑORA: (*Luego de un silencio*). El chico del mercado se fue con ellos.

SEÑOR: ¿Qué?

SEÑORA: El chico del mercado. El que siempre trae las cosas acá. Cuando los vio pasar, tiró la canasta y se fue con la manifestación.

SEÑOR: Pero... ¿Y eso qué?

SEÑORA: ¿No te das cuenta? Era un chico tranquilo, educado.

SEÑOR: Oíme, eso es cosa de él.

SEÑORA: Parece que no entendés. Según contaron, de una obra en construcción se fueron todos. ¡Iba un cartero, con la bolsa, y tiraba las cartas al aire!

SEÑOR: ¡Y eso a mí qué me importa! Yo tengo mi trabajo. (*Entra la Sirvienta con el café*). Y no voy a preocuparme porque cuatro negros de mierda decidieron no trabajar. O porque un cartero se volvió loco. (*La Sirvienta sale*). Además, querida, si en este país, cada vez que... (*Suena el teléfono y Señora va a atender*).

SEÑORA: Hola... Sí, mamá... ¡Por tu casa también! (*Señas al marido con gran excitación*). ¿Cuántos? ¡Diez mil!... Por acá igual... ¡Sí, también!... El chico del mercado, el morochito, se fue con ellos. (*Gesto de horror*). ¡Por lo de Chacha también! ¡Pobre Chacha, ella que es tan delicada! ... Oíme, mamá, por favor no salgas... ¡Para nada! No salgas ni le abras la puerta a nadie. Te llamo. Chau. (*Cuelga*). ¡Dios mío! ¿Oíste?

SEÑOR: (*Comenzando a admitirlo*). Por lo de tu madre también...

SEÑORA: ¡Diez mil! Y por lo de Chacha. Están en todos lados.

SEÑOR: Entonces la cosa es seria... Decime, ¿cómo era lo que cantaban?

SEÑORA: Te dije, que iban a Plaza de Mayo a escucharlo otra vez... y que se iban a lavar las patas en la fuente... (*Gesto de asco*). ¡Qué sé yo! ¡Yo no sé nada de política!

SEÑOR: Pero, entonces... Si estos salieron es porque... ¿Iban alegres, me dijiste?

SEÑORA: ¡Enloquecidos! No sabés la tristeza que me dio cuando los vi tan alegres.

SEÑOR: Debían saber algo... Estos no salen así porque sí... ¿A escucharlo otra

vez, decían?

SEÑORA: ¡Pero sí! Ah, y además... Que mañana trabaje el patrón.

SEÑOR: ¿Eso? ¿Eso cantaban?

SEÑORA: ¡Yo lo escuché! Te lo dije cuando volví del mercado.

SEÑOR: Eso es grave... No se atreverían a decirlo si no... (*Pausa larga; tensa*).
¿Habrás... vuelto?

SEÑORA: (*Lanza grito ahogado; mano a la garganta*). Querés decir que él en persona... Lo dirían...

SEÑOR: O estará por volver... Puede ser una maniobra. Juntar la gente primero... Como hicieron aquella vez.

SEÑORA: (*Recordando la canción*). “El nuevo diecisiete...”

SEÑOR: ¿Qué?

SEÑORA: Eso cantaban... Vamos a hacer un nuevo diecisiete

SEÑOR: ¿Estás segura?

SEÑORA: ¡Por Dios! ¿Te creés que soy sorda?

SEÑOR: Ahí está la cosa... El nuevo diecisiete. Es eso. (*Mira a la mujer*).
Volvió.

SEÑORA: ¿Cómo volvió?

SEÑOR: (*Lloroso*). Volvió.

SEÑORA: Pero así... de golpe.

SEÑOR: (*Sigue lloroso*). Y sí... Ya me parecía que iba a volver. (*Se seca las lágrimas*). Desde que se fue que lo supe. (*Pausa larga*).

SEÑORA: ¿Y ahora? ¿Qué va a pasar?

SEÑOR: Va a ser como antes. (*Mientras el hombre habla, la mujer comienza a cerrar puertas y ventanas*). Los colectivos atestados... El mal olor... El diario *Época*... Esos titulares grandes...

SEÑORA: Está haciendo frío.

SEÑOR: Los tipos con bigotito en los ministerios... Los sainetes en el Colón...
Las camisas... Los retratos... (*Entra Emilia y su presencia los sobrecoge*).

EMILIA: (*Con naturalidad*). ¿Retiro el café, señora?

SEÑORA: Eh... Sí, sí... (*Emilia saca una parte del servicio y sale. El matrimonio se mira un instante*). Esta se cree más que una.

SEÑOR: Dejá, no le digas nada.

SEÑORA: ¿Pero te creés que puedo aguantar que me mire así?

SEÑOR: Qué vas a hacerle... Si le decís algo se va a trabajar a una fábrica. Ahora ganan más de obreras. (*Bajando la voz*). Además, no conviene tenerla en contra. Puede decir por ahí que nosotros no somos... Tendríamos un lío. Hacé un esfuerzo, ¿eh? No te olvides —que está por salir la licitación del ministerio. (*Entra Emilia. Señor excesivamente amable*). Adelante, Emilia. (*Emilia comienza a colocar las cosas sobre una bandeja. Señor le hace un gesto a Señora*).

SEÑORA: Déjeme que la ayude, querida.

COMPAÑERO

Despacho del Dirigente gremial. Este, en camisa, está tomando café con leche con medialunas. Come groseramente, mojando las medialunas y masticando con la boca abierta. Entra la Secretaria.

SECRETARIA: Señor, está el arquitecto Di Salvo.

DIRIGENTE: (*Con la boca llena*). Hágallo pasar. (*Guarda presurosamente la taza y el plato en un cajón de su escritorio y se pone el saco. Sale la secretaria. Entra el arquitecto con una maqueta que representa un campo con una gran cruz*).

DI SALVO: Aquí tiene la maqueta para el hall.

DIRIGENTE: (*Tomándola emocionado*). El primer cementerio sindical de Sudamérica... (*Lo apoya sobre la mesa y lo contempla*). Sobrio y sencillo como para un trabajador ...

DI SALVO: Mañana terminan los pintores, así que...

DIRIGENTE: ¡Ah, muy bien!... Afortunadamente, creo que podremos inaugurarlo esta semana, si Dios quiere. Un afiliado se cayó de un andamio y está... (*Un gesto contenido expresando que está al borde de la muerte*). Esteeee... ¿Sobró algún material?

DI SALVO: Algo.

DIRIGENTE: A ver si ahora me termina la piletta para los pibes, eh...

DI SALVO: Vamos a tratar.

DIRIGENTE: ¡Sabe cómo me tiene la patrona con eso, no!...

DI SALVO: Dígale que este verano se la terminamos.

DIRIGENTE: Macanudo.

DI SALVO: Bueno, ahora me voy un rato al cementerio. Cualquier cosa estoy allí.

DIRIGENTE: Muy bien.

DI SALVO: Hasta luego. (*Se dirige hacia la puerta*).

DIRIGENTE: ¡Ah!... Mi señora le agradece mucho las flores.

DI SALVO: No, ¡por favor! ... Dele saludos.

DIRIGENTE: Gracias, hasta luego. (*Sale Di Salvo. El dirigente va a sacar el café con leche del cajón cuando oye ruidos en la antesala*).

VOZ DE SECRETARIA: ¡Espere, compañero, que lo anuncio! (*El dirigente se detiene, mira a quien viene, se quita rápidamente el saco y lo mete en otro cajón del escritorio. Entra afiliado*).

DIRIGENTE: ¡Adelante, compañero! ¡Adelante! (*Anticipándose*). No me diga nada, compañero. Yo conozco los problemas del gremio.

AFILIADO: No, compañero, yo vengo porque...

DIRIGENTE: Tengo una buena noticia para usted. Prácticamente, la tenemos ganada. El ocho por ciento está a la firma.

AFILIADO: No, yo vine a buscarlo porque los muchachos...

DIRIGENTE: Quédense tranquilos. La patronal va a ceder nuevamente.

AFILIADO: ¡Pero no, compañero! ... ¡Los muchachos están en la calle!

DIRIGENTE: (*Solemnemente indignado*). ¡Los echaron!

AFILIADO: ¡No, salimos a la calle!

DIRIGENTE: (*Nervioso*). ¡Cómo!

AFILIADO: ¡Venimos a buscarlo a usted, compañero!

DIRIGENTE: ¿A mí...? ¿Para qué?

AFILIADO: ¡Para que venga con nosotros! ¡Estamos en la calle, compañero! (*El dirigente lo mira un momento y va hacia la ventana. Abre. Se oye súbitamente el rugido de los manifestantes. Cierra presurosamente y el sonido se corta de golpe, se vuelve aterrado, con la espalda apoyada contra la ventana y los brazos en cruz*).

DIRIGENTE: ¡Pelotudos! ¿Qué me hicieron?

AFILIADO: No, ¡estos no son todos! ¡Vienen más! ¡Muchos más! ¡Vienen de todas partes!

DIRIGENTE: (*Trémulo*). De todas partes... (*Muy excitado*). ¿Pero... quién dio la orden?

AFILIADO: (*Orgulloso*). ¡El general!

DIRIGENTE: (*Desconcertado, cauteloso*). ¿Cuál general?

AFILIADO: (*Descontando de quién se trata*). ¡El general!

- DIRIGENTE: (*Asegurándose, muy impresionado*). ¿El general?
- AFILIADO: (*Eufórico*). ¡El general!
- DIRIGENTE: (*Asombrado, para sí*). El general... ¿A quién le dio la orden?
- AFILIADO: No sé.
- DIRIGENTE: ¿Vino una carta?
- AFILIADO: No sé.
- DIRIGENTE: ¿Una cinta?
- AFILIADO: No sé.
- DIRIGENTE: (*Ofuscado*). ¡No sabés nada y me sacás la gente a la calle!
- AFILIADO: ¡Yo no los saqué! ¡Salimos todos juntos!... ¡Vamos, compañero! ¡Venga con nosotros! ¡Los muchachos lo están esperando para que se ponga a la cabeza! ¡Vamos!
- DIRIGENTE: ¿A la cabeza?... ¡Sí, sí, claro!... ¡Enseguida!... ¡Andá, andá saliendo que ahora voy!... ¡Yo hablo un minuto con el secretariado y enseguida bajo!... ¡Andá!
- AFILIADO: ¡Lo esperamos, compañero, eh!... (*Sale cantando "Vamos a hacer un nuevo diecisiete"*).
- DIRIGENTE: (*Llamando por el intercomunicador*). Señorita, me da con el ministerio.

EL INVERSOR

Despacho del empresario González. Este desarrolla una gran actividad. Sobre el escritorio hay un grabador en funcionamiento.

- GRABADOR: ...Pero para decir: "Ahí está el contrato", usamos "thereThe-re". Decimos, entonces, "there is the contract".
- GONZÁLEZ: (*Deletrea con mala pronunciación*). "There is the contract... There is the contract" ...
- GRABADOR: Una vez dicho esto, extendemos el contrato y podemos decir: "Take the pen, mister..." y el nombre del interesado.
- GONZÁLEZ: Potter... Mister Potter...
- GRABADOR: "Ta-ke-the-pen, mis-ter..." Es decir, tome la lapicera, señor...
- GONZÁLEZ: Take the pen, mister Potter... Take the pen, mister Potter...
- GRABADOR: Una vez firmado el contrato, se puede utilizar una expresión familiar.

“That’s all mister...” y el nombre del interesado. “That’s all...” que quiere decir “Eso es todo”. En caso de que el empresario sea norteamericano (*González se detiene y presta atención especial*) puede haber una expresión jocosa, una broma. Por ejemplo, al darle la mano después de la firma del contrato, se puede acompañar con una juiciosa palmada en la espalda y decir: “This is like Tom Mix and Martín Fierro riding the same horse”, que quiere decir “Esto es como si Tom Mix y Martín Fierro cabalgaran en el mismo caballo”. “Executive men” aconseja estas expresiones folklóricas que, en general, son bien recibidas por... (*González corta el grabador*).

GONZÁLEZ: (*Por el intercomunicador*). Señorita Mónica... (*Sigue arreglando papeles mientras habla mecánicamente*). “This is like Tom Mix and Martín Fierro...and Martín Fierro...” (*Entra Mónica típica secretaria de ejecutivo*).

MÓNICA: Señor González...

GONZÁLEZ: No encuentro la copia del contrato en inglés.

MÓNICA: La puse en el segundo cajón de su escritorio. (*González la encuentra*). Es esa.

GONZÁLEZ: ¿La revisó?

MÓNICA: Sí, señor. (*Pausa*). Son las once, señor.

GONZÁLEZ: (*Mientras hojea la carpeta*). Sí... Sí... ¿Está todo?

MÓNICA: Todo, señor.

GONZÁLEZ: ¡Recuerde, Mónica! Es importante que usted reciba a mister Potter en la entrada. ¿Se acuerda cómo lo ensayamos?

MÓNICA: Por supuesto, señor. ¿Qué otra cosa? (*Se escucha como un murmullo lejano*).

GONZÁLEZ: ¿Qué es eso?

MÓNICA: ¿El qué, señor? No oigo nada.

GONZÁLEZ: Como un murmullo... (*Ahora se escucha algo mejor*).

MÓNICA: Ahora sí...

GONZÁLEZ: (*Se acerca a la ventana*). Ahí va la policía. ¿Será un incendio? Averigüe, Mónica.

MÓNICA: (*Al salir*). ¿Qué día? ¿No, señor González?

GONZÁLEZ: (*Da los últimos toques al escenario donde se va a firmar el contrato*). “There is the contract, mister Potter... There is the contract, mister Potter... Dame los cien mil dólares, mister Potter... Y después te vas

al carajo, mister Potter... *(Mira hacia ambos lados para comprobar si no lo oyeron. De pronto, suena una bomba de gas muy cerca. El murmullo se hace más fuerte. Se oyen gritos y corridas. Espantado).*
 ¡Señorita Mónica!

MÓNICA: *(Que entra en ese momento al despacho).* ¿Oyó, señor?

GONZÁLEZ: ¿Qué es esto? ¿Qué está pasando?

MÓNICA: No sé... Hay gente por todos lados... Gritan...

GONZÁLEZ: ¿Dónde?

MÓNICA: Aquí abajo... En la puerta.

GONZÁLEZ: Pero... ¿Quiénes? ¿Dónde?

MÓNICA: En la puerta del edificio, señor...

GONZÁLEZ: En la... puerta... *(Se lanza hacia la ventana y la abre mientras susurra).*
 Mister Potter... Mister Potter... *(Al abrir la ventana llega desde la calle el rugido de la multitud).* ¿Qué es esto? *(Se queda mirando, aletado. Mónica se acerca a él).*

MÓNICA: ¡Cuidado, señor González!

GONZÁLEZ: *(Sin querer creerlo).* ¡Pero qué es esto! En la puerta de mi oficina... *(Se escuchan algunas detonaciones de bombas de gas).*

MÓNICA: Están tirando gases. Cierre la ventana, señor González.

GONZÁLEZ: No puede ser... No puede ser...

MÓNICA: Se me irritan los ojos...

GONZÁLEZ: *(Se vuelve hacia el escritorio).* ¿Por qué aquí...? ¿Por qué hoy...?

MÓNICA: *(Que ha permanecido asomada).* ¡El auto de mister Potter!

GONZÁLEZ: ¡Mister Potter! *(Se asoma nuevamente al balcón).* ¿Dónde?

MÓNICA: Ahí... ¿Lo ve? Estacionó en el edificio de al lado.

GONZÁLEZ: Mister Potter... *(Grita).* ¡Mister Potter!

MÓNICA: Ahí salió del auto... ¡Mire cómo lo rodean!

GONZÁLEZ: ¿Dónde? ¿Dónde?

MÓNICA: ¡Ahí! *(Señala).* Lo tienen arrinconado... ¿Lo ve? Está haciendo fuerza para pasar.

GONZÁLEZ: *(Gritando).* ¡Déjenlo pasar! ¡Es un inversor! Mister Potter! ¿No oyen?
 ¡Es un inversor! *(Se asoma, a punto de caerse).* You... Policeman ...!
 Sargent...! Is un inversor! Very importantman! *(Desgañitándose).*
 ¡Déjenlo pasar, pelotudos!

MÓNICA: ¡Parece que pudo entrar!

GONZÁLEZ: Vaya a recibirlo, Mónica. ¡Vaya! (*Mónica sale y González se dedica a dar los últimos toques. Casi enseguida entra Mónica, triunfal, seguida por mister Potter, un típico yanqui, no demasiado exagerado.*)

MÓNICA: Mister Potter, señor González.

GONZÁLEZ: (*Con los brazos extendidos*). Mister Potter...

POTTER: (*Arreglándose la ropa*). Oh boy, oh boy, oh boy... Buenos días, González.

GONZÁLEZ: Mister Potter... Sit down, please.

POTTER: (*Sentándose*). Gracias... Gracias... What is happening in the street?

MÓNICA: (*A González*). Pregunta qué pasa en la calle.

GONZÁLEZ: (*Trata de disimular y además habla como los mejicanos de las películas yanquis*). ¿In the calle? Nada... Nothing.

POTTER: ¿And all this people?

MÓNICA: Pregunta por toda esa gente.

GONZÁLEZ: Oooohhh... Buenos Aires mucha gente... Sí. Sí... Terrible... Terrible... Populose city... Yes... Yes...

POTTER: (*A Mónica*). But...

GONZÁLEZ: This is the contrato, mister Potter. (*Se escuchó una explosión cercana de bomba de gas*).

POTTER: How...! What's that?

GONZÁLEZ: The contract, mister Potter... (*Se levanta y toma la carpeta mientras Potter se dirige a la ventana, González se le pone delante*). Mister Potter... The contract...

POTTER: (*Señalando la ventana*). I want to see.

MÓNICA: Dice que quiere ver.

GONZÁLEZ: (*Algo desesperado*). No... No... Caca, mister Potter. (*Otra explosión*).

POTTER: But... what's that? ¿Bombas?

MÓNICA: Pregunta si son bombas...

GONZÁLEZ: ¡Oh, no!... No.. Cohetes, petardos...

MÓNICA: (*A Potter*). Rockets... Petards...

POTTER: (*Algo desconfiado*). ¿Rockets? ¿Petards... ?

GONZÁLEZ: Yes!... Yes ... ! (*Castañetea los dedos*). Fiesta... Fiesta... Castañeta.

POTTER: Fiesta... Today?

GONZÁLEZ: ¡Yes... Yes...!

- POTTER: Oh. Fiesta. Okey. I want to go.
- MÓNICA: (*Con pánico*). Dice que quiere ir.
- GONZÁLEZ: Doppo, mister Potter... The contract... (*Busca*). The pen... ¿Dónde carajo puse the pen? Después fiesta, ¿eh? Mucha fiesta. Lindas señoritas... (*Otra explosión. Potter se sacude. Enloquecido*). ¡Fiesta! ¡juuuupiiii! ¡Fiesta! ¡Pípical! (*Comienza a tararear un tango. "El escondite de Hernando" o cosa parecida y lo empieza a bailar con Mónica que, asombrada, no atina a resistirse*). Macanudo, mister Potter... This is the tango argentino... Yes... Churos...
- MÓNICA: Señor González... (*Se desprende*).
- POTTER: (*A Mónica*). What happens? Is he crazy?
- GONZÁLEZ: The contract... The contract... (*Se lo acerca a Potter*). Firm... Firm...
- POTTER: But. This man is crazy.
- MÓNICA: No, es así, alegre... Merry, joyfull...
- POTTER: No, say him that no contract.
- GONZÁLEZ: (*En un último esfuerzo, le pega un fuerte golpe en la espalda a Potter*). This is like Tom Mix... and... Martín Fierro... (*Se desespera*). Martín Fierro... (*Mira a Mónica para que lo ayude pero esta no entiende. Finalmente explota*). Firmá, ¡gauchito!
- POTTER: No, contract.. Oh, no... There is no peace, no security... No contract... no... (*Sale*).
- MÓNICA: (*Saliendo detrás de Potter*). ¡Come back, mister Potter! (*González cae derrotado en una silla y se toma la cabeza con las manos. Mónica vuelve*). Se fue...
- GONZÁLEZ: (*Luego de una pausa*). Se fue... Me duele por el país.
Apagón.

ESTA MARCHA SE FORMÓ...

Aparece la murga y canta con la música de "A nuestro Director le duele la cabeza..."

Esta marcha se formó
de tristeza y sufrimiento,
de promesas no cumplidas,
de bronca y resentimiento.

De recuerdos del pasado
y amarguras del presente,
de pan dulce apolillado,
panza hueca y palo fuerte.
Hoy salimos a mostrar
que aquí está el pueblo argentino
a las señoras pitucas
y a los turcos con Torino.

Hoy salimos a decir
que callar no es estar mudos,
que una cosa es ser pacientes
y otra cosa es ser boludo...

EL ORDEN

FUNCIONARIO: ¿Pero usted estaba en la manifestación?

HOMBRE: ¡No, señor...! ¡Ya le expliqué! Yo pasaba por allí de casualidad... ¡No sabía nada! De repente, me vi rodeado por todos lados, mezclado con esa gente, y... No sé, me detuvieron.

FUNCIONARIO: Sin embargo, usted gritó: “¡Viva...!”

HOMBRE: (*Lo interrumpe*). ¡No, yo no grité nada! Mire, yo respeto las opiniones de todos. Cada uno tiene derecho a pensar lo que quiere. (*Tratando de ser persuasivo*). ¡Yo creo en la democracia!

FUNCIONARIO: (*Pensativo*). Ah, usted cree en la democracia...

HOMBRE: ¡Sí, sí, por supuesto!

FUNCIONARIO: ¿Usted está contra los totalitarismos? ¿Contra todos los totalitarismos?

HOMBRE: ¡Claro!

FUNCIONARIO: Quiere decir que usted añora las elecciones, los partidos políticos, los diputados, los senadores, todo eso... (*Suspica*). “Militares al cuartel”, ¿no? ¿Eso gritó?

HOMBRE: (*Cada vez más atemorizado*). ¡No, no, quizás me expresé mal! ¡Yo respeto a las Fuerzas Armadas!

FUNCIONARIO: Como usted dijo...

HOMBRE: Sí, pero hay momentos de crisis, ¿no? Momentos en los que es necesario que los... (*Vacila*). los señores generales tomen el timón, ¿no? ¿Para qué están las Fuerzas Armadas? ¿Para impedir el caos y la subversión! ¿Para defender al país de las presiones a las que tratan de someterlo! ¿Para preservar nuestro patrimonio material y espiritual...!

FUNCIONARIO: (*Lo interrumpe*). En una palabra... ¿Usted es nacionalista?

HOMBRE: (*Desconcertado*). Bueno, en cierto sentido, sí.

FUNCIONARIO: ¿Usted está contra el imperialismo? ¿Contra todos los imperialismos?

HOMBRE: ¡Claro!

FUNCIONARIO: Quiere decir que usted está contra las maniobras militares conjuntas, contra la radicación de capitales, contra la Alianza para el Progreso... (*Suspica*). “¡Go home, yanquis!” ¿no...? ¿Eso gritó?

HOMBRE: (*Cada vez más angustiado*). ¡No, no, escúcheme...! Yo me debo haber expresado mal...

FUNCIONARIO: Como usted dijo...

HOMBRE: Sí, sí, pero entiendo perfectamente que se formen bloques de naciones... Hay ideales comunes... intereses comunes... Y, entonces, es lógico que haya una nación rectora, ¿no?, que influya, que determine, que dirija...

FUNCIONARIO: (*Asombrado*). ¿Usted me está defendiendo la invasión rusa a Checoslovaquia?

HOMBRE: (*Desesperado, aúlla*). ¡No...! ¡No, usted me entiende mal! ¡Lloré tres días seguidos por lo de Checoslovaquia...! ¡Me puse luto...!

FUNCIONARIO: ¿Por qué?

HOMBRE: (*Vencido, al cabo de sus fuerzas*). Jan Palach... Los tanques rusos... John F. Kennedy...

FUNCIONARIO: (*Asintiendo suavemente*). Bien... Bien...

HOMBRE: Juan XXIII... (*El funcionario hace un gesto como dudando del acierto de la mención. El hombre lo percibe y se corrige casi instantáneamente*). ¡Paulo VI!

FUNCIONARIO: Bien...

HOMBRE: La gente en las calles, defendiendo sus ideales... Con palos y piedras, contra las ametralladoras...

FUNCIONARIO: (*Comprensivo*). ¿Usted critica la represión?

HOMBRE: ¡Bestial! ¡Me parece bestial! ¡Criminal!

FUNCIONARIO: (*Luego de una pausa*). Entonces... ¿Usted estaba en la manifestación?

HOMBRE: ¡Allá...! ¡Yo digo allá! ¡Acá es distinto! (*Pausa*). Mire, si usted me diera una ayudita...

FUNCIONARIO: (*Escéptico*). ¿Usted cree?

HOMBRE: ¡Yo no creo nada! ¡Soy casado! ¡Tengo tres hijos! ¡Ya cumplí 35 años! ¡A fin de año me van a ascender a jefe de sección! ¡Soy de Argentinos Juniors! ¡No me meto con nadie!

FUNCIONARIO: ¡El caso típico del “no te metás”! ¿Y la responsabilidad cívica?

HOMBRE: (*Muy asustado*). Yo soy un ciudadano responsable. Lo que quiero decir... (*Con el valor que da la desesperación*). ¿Usted me está confundiendo deliberadamente!

FUNCIONARIO: (*Levantándose*). ¿Cómo dice?

HOMBRE: Yo... (*Rompe a llorar*). ¡Tengo un primo que es suboficial de Aeronáutica...! ¡Él le puede decir quién soy...! ¡Lo único que le estoy pidiendo es una ayudita...!

FUNCIONARIO: (*Aplacado*). Está bien, le voy a dar una ayudita. (*Pausa*). Mire, la cuestión es esta... Nosotros somos revolucionarios, ¿entiende?, porque las estructuras, ¿no...? Pero, al mismo tiempo, somos democráticos, porque nuestro estilo de vida... ¿Está claro? Cristianos, profundamente cristianos, por supuesto que sin exageraciones ni desviaciones... Imbuidos de un sano nacionalismo. Sano, ¿me comprende? ¿Usted sabe lo que quiere decir sano? (*Pausa*). Una filosofía liberal, sin caer en los vicios propios... (*Pausa*). Cooperación internacional, dentro de los límites... (*Pausa*). Autodeterminación, salvo en los casos... (*Pausa*). Y, por encima de todo, los ideales... ¿Comprende?

HOMBRE: (*Ansiosamente*). ¡Sí, sí, comprendo perfectamente!

FUNCIONARIO: (*Toca un timbre*). Bien. En realidad, eso no tiene importancia. Lo importante no es entender, sino obedecer. (*Entra el Funcionario 2do.*) Páselo al calabozo.

HOMBRE: (*Espantado*). ¿Yo...? ¿Pero por qué...? ¿Por qué...?

FUNCIONARIO: Por las dudas...

COMITÉ CENTRAL

Un despacho polvoriento. Libros de vieja encuadernación, varios cuadros de tipos antiguos, bigotudos. Un lugar oscuro, lleno de moho.

Una mesa y sillas destartaladas. Una estufa a querosén tubular. Ruso, tano y gallego están sentados alrededor de la mesa. Se cubren con echarpes, usan boinas y cada uno tiene a su lado una lata para escupir. Pasan los setenta años cada uno.

- GALLEGO: ¡Coño, pero tenemos que decir algo!
- TANO: En eso estamos, compañero... en eso estamos. El problema es que dechimo.
- RUSO: Es complicado... (*Suspira*). En 1906, cuando el levantamiento de Vladivostok...
- TANO: ¡Qué va a compará, compañero!
- RUSO: No comparo... Pero sirve. En Vladivostok, Lenin llamó levantamiento de los soldados y los campesinos. Yo vivía en Varenik, un pueblito de campesinos, cerca de Vladivostok y mi padre nos leía los discursos de Lenin. Nos sentábamos alrededor de la mesa, papá leía y después todos cantábamos. (*Ruso comienza a tararear una canción nostálgica, pensando en su lejana niñez*).
- GALLEGO: Compañero... (*Ruso sigue*). ¡Compañero! (*Ruso se detiene*). Compañeros: seamos sensatos. Las masas están esperando nuestra palabra. Miles de trabajadores quieren conocer el pensamiento del Partido. No podemos permanecer en silencio un minuto más.
- TANO: (*A Ruso*). Usté, compañero... ¿recuerda bien lo de Vladivostok?
- RUSO: Era muy chico, consultemos la bibliografía. (*Se levanta lentamente y va a buscar un libro*).
- GALLEGO: (*A Tano*). Lo fundamental es no abandonar la línea de la unidad.
- TANO: Ma sí... ¿Pero unidad con quién? Es un problema de clase, querido. Nosotros no podemos pactar con el fashismo. Lo justo en este momento es fortalecer la alianza obrero-campesina, como en Italia, después de la derrota del fashismo.
- GALLEGO: ¡Coño, llamar ahora mismo al alzamiento campesino! ¡De una vez por todas!
- RUSO: (*Volviendo con el libro*). Calma... Veamos qué decía Lenin a fines de 1914: “La transformación de la actual guerra imperialista en guerra civil es la única consigna proletaria justa, indicada por la experiencia de la Comuna, señalada por el acuerdo de Basilea de 1912 y que se deriva de todas las condiciones de la guerra imperialista entre los países burgueses altamente desarrollados. Por muy grandes que parezcan las dificultades de semejante transformación en un

momento dado, los socialistas no abandonarán nunca un trabajo en esa dirección, ya que la guerra es un hecho”. (*La última frase los deja casi paralizados. Se miran un instante*).

GALLEGO: Era la guerra... ¡qué joder!

TANO: (*Luego de una pausa*). Ma, pero ahí no dice nada del levantamiento de lo campesino.

RUSO: Tampoco fue Vladivostok. Pero sirve.

TANO: Ma, indudable.

RUSO: Lo de Vladivostok no pude encontrarlo. (*Sigue hojeando el libro*).

GALLEGO: Pero digo yo... ¿Qué problema hay con llamar al alzamiento de los campesinos ahora?

TANO: Hay que estudiar la situación, querido compañero, no se puede alzar a lo campesino así porque sí.

RUSO: Sería una masacre.

GALLEGO: ¡Coño, es por el bien de ellos! ¿O es que el millón de españoles muertos no cuenta ya?

RUSO: Por favor, compañero... Sí. Y los seis millones de judíos y los veinte millones de soviéticos. Todos cuentan. Son nuestros muertos. Murieron por nosotros.

GALLEGO: Y por los campesinos argentinos también.

RUSO: Claro... Y ellos lo saben. Lo saben muy bien. Porque nuestro partido se los ha enseñado.

TANO: Tanta coja ha enseñado nuestro partido... ¡Si le hemo dicho del fachismo!

RUSO: El campesinado sigue siendo nuestra reserva revolucionaria, compañeros. Pero no olvidemos que la vanguardia es el proletariado. El proletariado conduce el proceso...

GALLEGO: El proletariado ya está; no hay duda, hombre. Pero qué hacemos con la revolución en las ciudades si el campo lo controla la burguesía. ¡Respóndame a eso, coño!

TANO: Planteado así...

GALLEGO: ¡Hemos descuidado el campo y es hora que lo reconozcamos! (*Pausa prolongada*).

TANO: La reforma agraria la hemo planteado siempre. (*Gesto de gallego*). Ma, está bien. El partido es débil en el campo. No lo podemos negar.

Tenemo que ser autocrítico.

RUSO: Yo lo dije ya... ¡Tenemos que llevar nuestra voz al campo! Puf... Me he cansado.

TANO: Ma, pero tampoco hay que magnificar la cosa... Presente hemo estado. Nuestro periódico llegan... hay bueno militante... E' ma un problema de organización... En el campo nosotros no controlamo el proceso, pero estamos presente. Y eso e' lo importante. Ma, compañero, lo que se plantea hoy es distinto. La masa están en la calle y nuestro partido debe tomar una decisión. Nosotros como la vanguardia revolucionaria. (*Ataque de tos*). Tenemo que decir algo, ¿no? (*Pausa*).

GALLEGO: (*Con algo de timidez*). Un llamamiento.

TANO: Sí, pero a qué.

GALLEGO: ¡Coño! ¡A la lucha antifascista!

TANO: Contra el fascismo... Ma... No olvidemo que esto que están en la calle... Tenemo que explicar.

RUSO: Yo lo dejaría así: contra el fascismo. Las masas entienden. Tienen madurez.

TANO: Entonche decimo que la masa salieron para luchar contra el fascismo.

GALLEGO: Y contra el franquismo, convendría aclarar.

RUSO: Nazifascismo, diría yo. Es más preciso.

TANO: Está bien. (*Se levanta pesadamente y lentamente, vacilante se dirige hacia el armario*).

GALLEGO: ¡Coño, pero que se entienda que también salen para luchar contra el franquismo! (*A Ruso*). Ahora que España que está a punto de ser liberada...

TANO: ¿Dónde están, lo formulario de declaracione? ¿Usamo el tre?

GALLEGO: El que es acción de masas.

RUSO: ¿No convendría más el siete? Habla de la paz, también.

TANO: Ese lo podemo dejar para mañana. Si esto sigue vamo a tener mucha actividad. (*Trae un formulario y se lo tiende a Gallego*). Métale uste, compañero, que escribe castellano.

GALLEGO: (*Se pone los anteojos y lee*). “Una vez más el pueblo argentino ha salido a la calle para...”

TANO: Do punto. Ponga repudiar al fascismo, al nazismo y al franquismo.

(Gallego anota).

GALLEGO: *(Lee)*. “Llamamos a la unidad de...”

TANO: Todo el pueblo. Do punto. Obrero, campesino, estudiante...

RUSO: Comerciantes...

TANO: Comerciante... Pequeño propietario.

GALLEGO: Espere, compañero. Co-mer-cian-tes.

TANO: Pequeño propietario... Militare patriota.

GALLEGO: Mi-li-ta-res pa-trio-tas. ¿Soldados?

TANO: Soldado... Empresario... Sacherdote progresista...

GALLEGO: Intelectuales...

TANO: Intelectuale ...

RUSO: ¿Obreros pusimos?

GALLEGO: Arriba de todo. *(Pausa. Se miran como diciendo “Qué más”).*

RUSO: ...Y todos los argentinos honestos.

TANO: Eco. Tiene que ser un frente amplio.

GALLEGO: Honestos y democráticos.

TANO: E redundante... ¿no? Ma póngalo. Conviene aclarar siempre. ¿Qué sigue?

GALLEGO: Los saludos... Viva el glorioso... Viva la unidad de... Viva la amistad de... etcétera.

TANO: De fórmula. Eso lo pone la empleada. Podemos mandarlo.

Los tres se miran un instante entre sí, satisfechos.

GALLEGO: ¡Coño que le hemos dao duro!

RUSO: Tuvimos que hacerlo, compañero. Los revolucionarios tenemos que ser duros a veces.

TANO: ¡En fin! Ahora a esperar lo acontecimiento.

EL DENTISTA

El supuesto consultorio es un ámbito muy estrecho que ocupa una porción muy reducida del escenario. Una ventana pequeña. Un sillón profesional, el torno y la bandeja con algunos instrumentos. El Dentista está preparando una inyección con cierta impaciencia. La

Paciente mira aprensivamente.

DENTISTA: Ay, m'hijita, ni que fuera una criatura...

PACIENTE: Perdone, doctor, pero no soporto el torno... Prefiero el pinchazo.

DENTISTA: Está bien, está bien, perdemos tiempo los dos pero... *(La inyección está lista. Se acerca a la Paciente)*. Abra bien la boca... Abra más... ¡Más!

PACIENTE: *(Quiere decir "no doy más")*. ¡O oí má!

DENTISTA: Baje la cabeza... ¡No tanto!... *(Impaciente)*. ¡Pero no me cierre la boca!

PACIENTE: *(Quiere preguntar "así")*. ¿Ají?

DENTISTA: Eso es... Quietita. *(Le clava la aguja. La Paciente manifiesta su dolor con un movimiento. Sin importarle, rutinario)*. ¿Dolió? *(La Paciente hace un gesto con la mano significando que le dolió mucho)*.

DENTISTA: Quietita... Falta muy poquito... *(Le hunde más la aguja)*. ¡Listo! *(Apoya la jeringa sobre la bandeja y ya prepara el torno)*.

PACIENTE: *(Temerosa de que no dé tiempo a la acción de la anestesia, quiere decirle "no, todavía no")*. ¡O, oavía o!

DENTISTA: ¡Quédese tranquilita y cierre la boca mejor! *(Se comienza a oír el rumor de la manifestación. El Dentista escucha extrañado. La Paciente se incorpora un poco con curiosidad, escuchando. Deja el torno y se dirige a la ventana)*. ¿Qué es eso? *(La Paciente también quiere ir e intenta levantarse. Autoritario)*. ¡Usted se queda sentada! *(La Paciente obedece. El Dentista mira a través de la ventana. Se oye claramente el bombo y algún estribillo. Impresionado, desconcertado)*. ¡No puede ser!... *(Alarmado)*. ¡Qué barbaridad!... ¡Es increíble! *(La Paciente, sin animarse a ponerse de pie, agita el puño en algo con alegría y entusiasmo, festejando. El Dentista advierte el movimiento y se vuelve hacia ella muy nervioso)*. ¿Qué hace?

PACIENTE: *(Sentada pero eufórica, quiere decir "¡Perón, Perón, Perón!... Vuelve... Perón", pero por el efecto de la anestesia le sale)*: ¡Eón, eón, eón!... ¡Uele eón!...

DENTISTA: *(Asustado, agresivo)*. ¡No se mueva!

PACIENTE: ¡Ele, otor, ele! ¡Etalé o el torno!

DENTISTA: ¿Está apurada ahora?

PACIENTE: ¡Jero ir a lo uchacho!

DENTISTA: *(Con odio contenido, dirigiéndose al torno)*. Quiere ir con los

muchachos...

PACIENTE: *(Con orgullo)*. ¡I, otor!

DENTISTA: Mire qué bien. *(Se dispone a aplicarle el torno)*. Permítame...

PACIENTE: Ele, otor. *(Abre la boca)*.

DENTISTA: *(Aplica el torno)*. ¿Así que empiezan a joder otra vez, eh?... *(La Paciente hace gestos indicando que le duele, trata de moverse, pero es inútil. El torno produce un ruido exagerado. Escarbando con furor y entonando "Los muchachos peronistas")*. Los muchachos lalalila ¿eh?... Qué grande sos, ¿eh? *(Empujando el torno con el ritmo de la marcha)*. ¡Sos-el-prim-er-tra-ba-ja-dor! *(La paciente emite sonidos guturales de dolor. Completamente fuera de sí)*. ¡Veinte años arreglando bocas podridas!... ¡Veinte años!... ¡Me rompí el alma para recibirme!... ¡Sangre me costó!... ¡Este consultorio es mío!... ¡El ultrasónico, el teléfono, el guardapolvo!... ¡Todo mío!... ¡Nadie me regaló nada! ¡Todo me lo gané curando bocas podridas! ¡Me paso la vida curando bocas podridas!... ¡Yo no soy un animal, soy un hombre culto! ¡Voy al teatro todos los sábados! ¡Entiendo las películas de Bergman!... ¡Leo la Prensa!... *(Comienza a tararear la novena de Beethoven con la mirada alucinada, fija en un punto remoto, hundiendo más y más el torno. La Paciente va dejando de moverse y finalmente queda inmóvil. El Dentista continúa unos instantes tarareando y aplicando el torno hasta que advierte que la Paciente ha muerto. Deja, de cantar, detiene el torno y lo aparta. Horrorizado)*. ¡Muévase!... ¡Puede moverse!... *(Furioso)*. ¡Le digo que se mueva! *(Desesperado, histérico)*. ¡Fue sin querer! ¡Yo no tengo la culpa!... ¡Son ustedes! ¡Me ponen nervioso!... ¡Gritan, gritan, gritan!... *(Comienza a oscurecerse la escena)*. ¡Se juntan y gritan! ¡Salen de todas partes, cantan, insultan, se ríen! ... ¡Yo soy un profesional! ¡Tengo mi casa, mi coche, mi torno!... *(Chillando, ridículamente digno)*. ¡Soy un profesional!... *(Una pausa. Luego, rabioso, asustado y puerilmente feroz)*. ¡Negros de mierda!

ESTE ES EL PUEBLO...

Aparece la murga y canta, con la música de: "Sí, sí, señores, yo soy de Boca..."

Este es el pueblo, que está de farra
y agarra viaje, si le dan paz,
pero si hay guerra, también agarra,

porque a este pueblo ya no lo paran más.
 Hemos salido por el regreso,
 pero con eso, no va a alcanzar.
 ¡Larguen el queso, guárdense el hueso
 porque a este pueblo ya no lo paran más!

Si está temblando la oligarquía
 es que presiente lo que vendrá.
 Sabe que somos la mayoría
 y que a este pueblo ya no lo paran más.

No nos asustan esos matones
 que son tan machos con una Pam
 porque aprendimos a moretones
 y a cicatrices que no nos paran más.

Este es el pueblo que está de farra
 y agarra viaje si le dan paz,
 pero si hay guerra, también agarra
 porque a este pueblo, ya no lo paran más.

LOS GORILAS

Una azotea, una bohardilla o un ámbito que se encuentre en un lugar elevado y suponga un excelente punto de observación. Rosato, aspecto distinguido, bien vestido, controla armas, manoplas de hierro, cachiporras, etc. Viejo 1, muy viejo, débil, achacado, tembloroso, también de saco y corbata, con una manta sobre las rodillas, habla sentado en un sillón de ruedas.

VIEJO 1: ¡No!... ¡Jamás!... ¡No lo permitiremos!... ¡El tirano depuesto nunca más pisará este suelo!... ¡Ese ex dictador prófugo que sumió a nuestra patria en el oprobio y la vergüenza...! *(Rosato ha comenzado a practicar ruidosamente el paso de ganso alrededor del Viejo y no se oye lo que este sigue diciendo. Rosato se detiene y practica algunos golpes. Completa la frase que no se oye).* ¡Infames!... Nuestro estilo de vida, las instituciones que nos han legado nuestros mayores, el espíritu que debe privar sobre la materia... *(Se duerme).*

ROSATO: *(Después de unos instantes advierte al Viejo durmiendo).* Señor... *(El*

Viejo no se despierta. Lo sacude respetuosamente). ¡Señor!

VIEJO 1: ¡Eh! ¿Qué pasa?... ¡Ah, sí!... Nuevamente llegó el momento de ponernos de pie y armar nuestro brazo... *(Mientras habla el Viejo, Rosato saca de algún lugar un muñeco tentempié del tamaño de un “descamisado”. Lo apoya o coloca en algún rincón).* La comunidad confía en sus hijos más esclarecidos para que asuman la defensa de los valores fundamentales... ¡Nosotros, la gente decente, debemos dar hasta la última gota de sangre para impedir que la Argentina retorne a épocas nefastas felizmente superadas!...

VIEJO 2: *(Entrando).* ¡Bien dicho!... *(Viene tendido en una camilla empujada por una Enfermera que sostiene un frasco con suero que le es suministrado continuamente al Viejo 2. Este, a pesar de estar más cerca de la tumba, tiene voz más enérgica y vigorosa).*

VIEJO 1: *(Emocionado).* ¡Zabaleta!

VIEJO 2: ¡Salud, Recaredo! *(Viejo 1 se desplaza en la silla al encuentro de Viejo 2. Este le pide a la enfermera, con gestos severos, que lo empuje. Se encuentran con aire trascendental y heroico e intentan un histórico abrazo. Viejo 1 inclina el tronco hasta donde le da y no llega. Viejo 2 trata, penosamente, de incorporar medio cuerpo, acompañado en el movimiento por la Enfermera con el suero. Manotean el aire sin alcanzarse. Viejo 1, en el intento, se va al suelo. Rosato, que asistía feliz y conmovido al encuentro, se apresura a levantarlo y ponerlo en la silla. Enérgico pero natural).* ¿Un poco de suero, Recaredo?

VIEJO 1: ¡No, no, está bien!... Gracias. *(Tomando resuello).* No esperaba su presencia, Zabaleta. Creía que ya.... *(Calma, prudente).*

VIEJO 2: *(Que igual se dio cuenta, orgulloso).* ¡A mí no me llevan así nomás!... ¡Ni la muerte ni nadie!

VIEJO 1: ¡Qué gusto escucharlo y tenerlo con nosotros otra vez!

VIEJO 2: No podía estar ausente en esta circunstancia. El deber de... *(Sufre un súbito ahogo, se lleva una mano a la garganta, revolea los ojos. La Enfermera lo auxilia, le apoya la cabeza en la camilla y prepara una inyección que le aplica inmediatamente. Rosato sostiene el frasco ante el requerimiento de la Enfermera).*

VIEJO 1: ¡Ánimo, Zabaleta!... ¡No se me vaya justo ahora!... ¡No afloje que lo necesitamos!... ¡No se deje, Zabaleta, no se deje!... *(Viejo 2, con una mano, hace gestos de “ya va”).* ¡La gente decente nos espera, Zabaleta!

VIEJO 2: *(Hablando con dificultad).* ¡Ahí vengo, Recaredo, ahí vengo!... *(La*

enfermera vuelve a sostener el frasco. Rosato se queda a la expectativa. Recuperándose progresivamente). ¡A mí no me llevan así nomás!... Todavía tengo que prestarle muchos servicios al país!...

VIEJO 1: ¡Así se habla!

VIEJO 2: (*Más recuperado*). ¿Cómo marchan las cosas?

VIEJO 1: ¡Espléndidamente, Zabaleta!... Ya está todo organizado. La gente se está portando muy bien y las armas nos llegan con gran facilidad, como siempre. No hay problemas... Algunos no están, pero hay mucha gente nueva, como Rosato, dispuestos a jugarse por la causa!... ¿No es así, muchacho?

ROSATO: Sí, señor Recaredo.

VIEJO 2: ¡Bravo, muchacho!

VIEJO 1: Hijo de inmigrantes modestos, desde chico quiso ser una persona decente. Siempre esperó su oportunidad sin que lo acompañara la suerte. En el 63 estaba desocupado... (*Remarcando*). ¡Pero votó a nuestro partido!

ROSATO: (*Sonriente, orgulloso*). ¡Yo fui uno de los mil que lo votaron!... ¡Éramos pocos, pero toda gente muy bien!

VIEJO 1: ¡Tardó dos años en conseguir trabajo!...

ROSATO: (*Igual que antes, con los dedos*). ¡Dos años!

VIEJO 1: ¡Pero le llegó su oportunidad!... Su fe en los valores tradicionales tuvo la recompensa que merecía: ¡ahora vende zapatos!

ROSATO: Botticelli, calzado fino para caballeros. Carísimo. Viene gente muy bien. Tengo sueldo y comisión... ¡Ya me compré el 600!

VIEJO 1: (*Sugestivo*). Él quiere defender el lugar que ocupa, ¿no es cierto, Rosato?

ROSATO: (*Muy serio*). Sí, señor Recaredo.

VIEJO 1: Fíjese bien, Zabaleta... (*A Rosato, por el muñeco, azuzándolo como a un animal para que se eche sobre la presa*). ¡Al descamisado, Rosato, al descamisado! (*Rosato, transformado en una bestia sanguinaria se abalanza sobre el muñeco, le pega, lo escupe, lo pateo, lo ametralla, lo estrangula, le salta encima, le mete los dedos en los ojos, lo levanta en vilo y lo arroja violentamente contra el piso, se echa encima y lo muerde. Viejo 2 lo mira con asombro. Viejo 1 lo observa con satisfacción pero con cierto desagrado por el exceso*). Muy bien, Rosato, suficiente... (*Rosato no lo oye y prosigue comiéndose al muñeco. Más alto*). ¡Basta, Rosato! (*Rosato prosigue sin oír. Desgañitándose*). ¡Basta, animal! (*Rosato se detiene. Se*

pone de pie. Transfigurado y jadeante, arreglándose la ropa).

ROSATO: *(Para sí, todavía con ofuscación).* Cada uno en su lugar, cada uno en su lugar...

VIEJO 2: ¡Es impresionante!

VIEJO 1: *(A Rosato, por el muñeco).* ¡Guardalo! *(Rosato, obedece. A Viejo 2).* ¿Qué le parece?

VIEJO 2: *(Admirado).* ¡Muy bueno, muy bueno!... ¡Un odio extraordinario!

VIEJO 1: Y hay muchos como Rosato. ¡Podemos estar tranquilas mientras haya muchachos como él!...

ROSATO: *(Volviendo de guardar el muñeco. Como los boxeadores estropeados que hablan solos).* Cada uno en su lugar, cada uno en su lugar...

VIEJO 1: La verdadera Argentina, la Argentina inmutable, no cambiará mientras... *(El ruido del bombo y la manifestación lo interrumpen. Se mira con los otros. Rosato corre a la ventana. Balcón, borde de la azotea o lo que fuere y mira hacia abajo).* ¿Son ellos?

ROSATO: *(Muy alterado y ansioso por entrar en acción).*

VIEJO 1: ¡Adelante, Rosato! ¡Llegó el momento!... *(Rosato va a buscar unas escarapelas que reparte y todos se colocan mientras Viejo 1 sigue hablando).* ¡Llegó la hora de proteger las vidas y los intereses de los ciudadanos de bien! ¡La hora de impedir el retorno de la infamia, el caos, la demagogia, la injusticia y el mal gusto!... *(Terminan de colocarse las escarapelas).* ¡La hora de luchar por la libertad!... ¡Viva la libertad, señores!... *(Comienza a entonar algunas estrofas de La Marsellesa, acompañado enseguida por los demás. Cantan con unción y fervor).* ¡A sus puestos!... *(Rosato apunta hacia abajo con la ametralladora, esperando la orden de fuego).*

VIEJO 2: *(A los hombres).* ¡Un arma! ¡Un arma!... *(Rosato está concentrado en lo suyo y Viejo 1 se coloca a su lado para dar las órdenes. A la Enfermera).* ¡Un arma!... *(La Enfermera trata de apaciguarlo).*

VIEJO 1: *(Sacando sorpresivamente de la parte posterior de la silla un sable que mantendrá enarbolado durante la arenga).* ¡Por nuestro estilo de vida!... ¡Por nuestras tradiciones!... ¡Por nuestros campos!... ¡Por nuestras industrias!... ¡Nuestras casas!... ¡Nuestras familias!... *(Cada vez más histérico y chillón).* ¡Nuestros créditos!... ¡Nuestras inversiones!... ¡Nuestros cuadros!... ¡Nuestras alfombras!... ¡Nuestros obreros!... ¡Nuestros empleados!... ¡Nuestras sirvientas!... ¡Nuestras prostitutas!... ¡Por todo lo nuestro!... *(Bajando el sable).* ¡Fuego! *(Rosato comienza a*

tirar enloquecidamente. Viejo 1 toma un arma y dispara. Viejo 2, que se cansó de pedir un arma, le quita el frasco de suero a la Enfermera y lo tira como una granada. El apagón coincide con la supuesta explosión del frasco).

COMPAÑERO (II)

Un grupo de trabajadores está en escena.

UNO DEL GRUPO: Ahí está, ahí viene... *(Por lateral derecho entra el Compañero, decidido y sonriente en apariencia; en realidad, está nervioso).*

COMPAÑERO: *(Alzando los brazos).* ¡Compañeros...

GRUPO: *(Al verlo, la indecisión e incertidumbre desaparecen y gritan entusiasmados).* ¡Bien!

COMPAÑERO: *(Parando la aclamación y tranquilizándose).* Compañeros...

GRUPO: *(Canta, acercándose a él y rodeándolo).* Que viva el dirigente -lará, lará lará- que viene con nosotros -lará, lará, lará-. *(El grupo levanta en andas a Compañero y recorre el escenario mientras canta).* Se puso a la cabeza -lará, lará, lará- y hará la gran limpieza -lará, lará, lará...

UNO DEL GRUPO: ¿Y vamos?

COMPAÑERO: *(Alza los brazos, deteniéndolos).* Po, po, po, po, po... ¡Momento! *(Los integrantes del grupo lo miran interrogativamente y esa mirada inquieta al Compañero. El Compañero salta al suelo).* En nombre del general... *(El grupo prorrumpe en un rugido).* En nombre del general, les doy las gracias a todos por esta espontánea demostración de lealtad... Porque la oligarquía... *(Lo interrumpen chiflidos atronadores)* ya no puede ignorar este clamor... *(Pausa).* ¿Quién vive a costa de nuestra miseria? *(Camina).* Ya no se puede más compañeros, ustedes lo saben. Todo aumenta, los emolumentos no alcanzan, los humildes estamos cada vez mas sumergidos. ¿Hasta cuándo vamos a seguir esperando? ¿Y esperando qué?

GRUPO: *(Enardecido).* ¡Vamos, vamos...

COMPAÑERO: ¡Epa, momento...! Hoy les dimos una lección, compañeros... Una tremenda lección que nunca olvidarán... Hoy les hemos demostrado que los trabajadores, cuando quieren, son imparables...

GRUPO: *(En un rugido que termina en estribillo).* ¡A la plaza, a la plaza!

COMPAÑERO: Todo se hará, todo se hará, a su debido tiempo... *(Dramático, saca un*

papel del bolsillo). ¿Saben qué tengo aquí? (*Pausa expectante del grupo*).
Una carta del general...

UNO DEL GRUPO: ¿Y qué dice...?

OTRO DEL GRUPO: ¡Que la muestre..!

COMPAÑERO: Para mí es un honor... (*Pausa*). Como en aquel glorioso día, la orden es simple y sencilla... Simplemente dice... (*Pausa y gran silencio*). “Desensillar hasta que aclare...” (*Murmullos y desconcierto. Compañero detecta nerviosamente la reacción sorprendida y desfavorable*). Nadie duda, compañeros, que hoy obtuvimos una gran victoria que ellos nunca olvidarán...

GRUPO: (*Escéptico*.) Uuuhhh...

COMPAÑERO: ¿Qué pasa, compañeros?

UNO DEL GRUPO: ¿Dice eso la carta...?

COMPAÑERO: ¡Cuidado con los infiltrados, compañeros, cuidado con los provocadores...! Confíen en mí, compañeros... ¿Soy o no soy astilla del mismo palo? Faltaba más, compañeros... ¿Ahora se duda de mí? ¿Acaso no me jugué? (*Lejanamente comienza a oírse el murmullo de la marcha y el bombo que se acerca*). Ahora, cada cual a su casa, que este partido lo juego yo... (*El grupo duda y un murmullo sube, pero no hay clara decisión de enfrentar a compañero. Por lateral izquierdo entra Lucho con su bombo y la murga. Compañero se envalentona y exalta, levantando los brazos para recibir a los nuevos manifestantes y arengarlos*). ¡Compañeros...! (*La murga. Con Lucho a la cabeza, avanza sin contemplaciones y le pasa prácticamente por encima, pisándolo, arrastrando consigo al grupo de trabajadores, mientras todos ¡uníos cantan...!*).

Aquí están,
estos son,
los que vienen del montón.
Los que llegan de la orilla,
de la mugre, de las villas.

FANTASMA (II)

La murga sale y Lucho queda bajo un haz de luz, aislado, en el medio del escenario, irreal.

LUCHO: ¡General! (*Golpea el bombo convocándolo*). ¡General! Estamos en la

calle. Somos millones otra vez. (*Vuelve a golpear el bombo*). Venga a verlos... ¡Son los muchachos! Venga, general. ¿No le dije que le hacíamos otro l7? Venga, que quedamos los mejores. Nosotros y usted solos, por fin. ¡General! (*Golpea el bombo*). ¡General! ¡Somos nosotros, los grasas! (*Golpea frenéticamente hasta que fija la mirada en un punto de escenario*). General... ¿Vio a los muchachos? Lo están esperando, general. Tenemos que preparar las cosas para cuando hagamos la gran fiesta. Ya le dije a los muchachos, tenemos que conseguir aquel caballo blanco de pintitas... ¿se acuerda? ¡Ese! Y cuando usted aparezca en el balcón y diga... “compañeros”. ¡Sabe lo que va a ser...! Tenemos que ensayarlo, general. A ver... diga, compañeros... (*Se prepara para darle con todo al bombo, pero pega un golpe suave, con desilusión*). Y... No es lo mismo. Pero no importa, general, le ponemos micrófonos y va a ver. Uno de esos parlantes grandes y... ¡Pero no importa! La cosa es que usted aparezca en el balcón y empiece a firmar decretos. ¡En el balcón, claro! ¡Delante del pueblo! Meta decretos... ¿Quiere que lo ensayemos? ¡Dele! (*Comienza a imitar el rugido de la multitud y a golpear el bombo, como en el primer cuadro*). ¡Métale, general! ¡Déle a los decretos! (*Hace el rugido y luego pide silencio a la “multitud”*). ¡Decreto número uno: aumento de sueldos para todo el mundo! ¡Bien! (*Toca el bombo y grita*). ¿Cuánto? No... es poco. Más. ¡Cincuenta por ciento! ¡Bien! (*Corea el nombre de Perón imitando a la multitud, la hace callar*). Decreto número dos: aguinaldo para todos los trabajadores... ¡Bien! (*Se detiene*). Pero eso ya está, general. Otra cosa: Decreto número dos... vacaciones pagas... También está. A ver, a ver... Piense. Decreto número dos: los ferrocarriles ya los compramos, ¿no se acuerda? Derecho por enfermedad, también. Indemnización por despido, también... Eso también lo tenemos por el sindicato. Y no... Todo eso está. Sí, pero... ¿y? Vacaciones pagas... ¡Sí! Yo veraneo en la pieza del gordo de enfrente, porque le pega el sol. Aguinaldo... Después que pago lo que debo me compro medio kilo de pasas de uvas y una soda. Así festejé la Navidad del año pasado. Indemnización... ¡Ma qué indemnización! Hay que hacer una ley pa que le den laburo, no pa que lo echen. No, general. Tiene que pensar. Tenemos que hacer una ley grande para los muchachos; una sola, pero grande... (*Abre las manos y marca algo “grande”. Luego marca como si fuera en letras de molde*). “Queda prohibido joder a los negros”. ¿Eh? Después usted le da la forma. Pero la idea es esa. Y al que jode a un negro, a uno solo, va en cana. Y, general... si no van en cana ellos, vamos en cana

nosotros. No hay vuelta. Las cárceles no están mal, todo depende de quién está adentro. Si ellos están afuera, nosotros estamos adentro. ¡Póngale la firma! Todos afuera no cabemos. ¿Me entiende, general? Hay que hacer una ley grande, una ley para siempre. ¡A partir de hoy... los negros están bien! ¡Se acabó! Y al que no le guste... va, va... A la Banda Oriental. ¡Déjeme... déjeme a mí! Ley de protección a los muchachos... Artículo primero: cada trabajador tiene la obligación de comer todos los días, empilcharse bien, tener un sobretodo y dos pares de zapatos. ¡Mínimo! Artículo segundo: cada trabajador tiene la obligación de tener una casa de material, sin goteras y con bañadera, aunque la usen para refrescar vino cuando hacen asado. Ya van a aprender. Artículo tercero: todos los pibes tienen que ir al colegio, donde aparte de leer y escribir tienen que aprender a jugar fútbol ofensivo. Artículo cuarto: hospitales gratis para el pueblo. Ah... ¿son gratis? Bueno, entonces, sanatorios gratis para el pueblo. Artículo quinto y último: cada trabajador tendrá un fierro en la mano para dárselo por la cabeza al que esté contra esta ley. Archívese, métansela en el culo, firmado: el general. ¡Y chau! ¡Esto es ley y para siempre! *(Sobre estas palabras de Lucho comienza a escucharse a la murga que canta).* ¡Ahí están los muchachos, general! *(El fantasma ha desaparecido).* ¡General! No se vaya ahora. ¿Ahora se va a ir? No nos deje solos. *(La murga entra cantando y no percibe a Lucho. Este, en un último esfuerzo llama al general. Luego se vuelve y se coloca al frente de la murga golpeando el bombo con todas sus fuerzas).*

AQUÍ ESTÁN, ESTOS SON...

Aquí están,
estos son,
los que vienen del montón.

Los que llegan de la orilla,
de la mugre, de las villas.

Los que calzan alpargata,
los que viven como ratas.

Los que saben que el invierno

por decreto se hace eterno.

Los que miran la función
sin tener invitación.

Los que sufren, los que yugan,
los que cinchan, los que sudan.

Aquí están, estos son,
los que vienen del montón.

Aunque muchos dicen ser
solo son los que aquí ven.

No queremos a los otros,
ni nos quieren a nosotros.

Ni políticos, ni artistas,
ni milicos, ni dentistas,
ni tenderos, ni industriales,
ni dirigentes gremiales,

ni personas honorables,
yiros finos, tragasables,

abogados, lenguaraces,
ex-ministros, capataces.

Aquí están, estos son,
los que vienen del montón.

Los que nunca se achicaron
aunque muchos los cagaron.

Los que a nadie se vendieron
aunque siempre los jodieron.

Los que empiezan a cansarse
de romperse y de jugarse.

Los que empiezan a pensar
que no hay nada que esperar.
Aquí están,
estos son,
los que vienen del montón.

LAS PERCHAS

Por lateral izquierdo aparece el obispo, da unos pasos en actitud meditativa y luego se dirige al público.

OBISPO: ¿A dónde nos conduce la violencia, hermanos? ¿A dónde nos arrastra este torbellino de incomprensión y soberbia? (*Pausa*). Por encima de las facciones que dividen al pueblo argentino y sobre las que, desde luego, no abriré juicio, creo que si eleváramos los ojos al cielo conseguiríamos olvidar nuestras rencillas fraticidas y advertiríamos la pequeñez e insignificancia de nuestros enfrentamientos... (*Con absoluta calma, el obispo se despoja de su sotana, que cuelga en una percha, y aparece vestido de general*).

GENERAL: No se debe confundir paciencia con debilidad. El gobierno controla perfectamente la situación y asegura el orden público, pero advierte que no tolerará la gimnasia revolucionaria de los grupos de infiltrados que pretenden confundir a la mayoría del pueblo argentino. Cumpliremos inexorablemente los plazos previstos y lograremos la grandeza moral y material de la Nación; pero exigimos orden, responsabilidad y confianza. (*Con naturalidad, el General se despoja de su chaquetilla, que cuelga en una percha, y queda vestido de correcto traje gris*).

HOMBRE DE TRAJE GRIS: Como empresario argentino y hombre de sensibilidad moderna, no puedo sino apoyar los reclamos de quienes aspiran a lograr un justo y discreto bienestar. Pero el problema, planteado objetivamente, consiste en desarrollar primero las empresas, conseguir el despegue económico y la estabilidad monetaria que todos ansiamos, y luego pensar en la distribución de los beneficios. Lo que significa, dicho de manera vulgar, que para repartir la torta, primero hay que agrandarla. (*Pausadamente, se quita el saco y el chaleco y los cuelga en una percha. Queda en mangas de camisa, se cala unos anteojos y enfrenta nuevamente al público*).

HOMBRE EN MANGAS DE CAMISA: En el fondo, se trata de un problema técnico y como tal hay que encararlo. Si definimos el producto como la diferencia entre producción y consumo intermedio, y si se

descomponen estos dos agregados por sectores de actividad económica de origen y de utilización, respectivamente, puede verse fácilmente que el valor agregado por cada sector está constituido por la remuneración de los asalariados y de la propiedad del capital empleado más las asignaciones por depreciación de bienes del activo fijo. *(Con tranquilidad, se va desnudando hasta quedar patéticamente desnudo).*

HOMBRE DESNUDO: ¿Pero de qué se quejan ... ? Si en este país no morfa el que no quiere... Si todo el mundo empilcha como duques... Si con lo que sobra en los tachos de basura morfan todos los pibes de Biafra... Si cada vez hay más Fiat 600 en la calle... Si las villas miseria están repletas de televisores... ¿De qué se quejan, eh? ¿De qué se quejan ... ?

Apagón.

LA FAMILIA

El living de la familia. Se oye el rumor de la manifestación. La Hija está mirando por la ventana con gran curiosidad El Padre está terminando de armar su minigolf para calmar sus nervios jugando. El Hijo homosexual, tranquilo e indiferente, juega a las cartas con la Madre, muy preocupada y nerviosa.

HIJA: ¡Qué impresionante!... Son muchísimos... Hay bastantes mujeres... *(Riendo).* ¡Ahí llevan un perrito!

PADRE: Cerrá esa ventana, ¿querés?

HIJA: Esperá, papá. Me gusta mirar.

PADRE: No es una diversión.

HIJA: Sin embargo están contentos. Se ríen.

PADRE: *(Alarmado).* ¿Se ríen?

MADRE: *(Poniéndose de pie, muy nerviosa).* ¡Yo guardo la porcelana!

PADRE: ¡Calmate, por favor!... ¿No está todo cerrado?

MADRE: Sí.

PADRE: ¡Y bueno!... No hay por qué asustarse. Está todo con llave. No pueden entrar. *(Nada seguro).* Aquí estamos seguros.

HIJO: *(Con aire aburrido).* Dale, mamá, jugá. Te toca a vos. *(La Madre se*

sienta sin que se haya atenuado su temor).

HIJA: ¡Cuántos muchachos jóvenes!

HIJO: *(Se pone de pie y se dirige a la ventana con interés). A ver... (Mira y se vuelve, despectivo). Son horribles. (Se sienta).*

PADRE: *(Comenzando a jugar).* Vamos a practicar un ratito...

HIJA: Che, papá, ¿de dónde salió toda esta gente? ¿Dónde estaban antes?

PADRE: En su lugar, nena, en su lugar... ¡Trabajando!

HIJA: Me gustan. Tienen ritmo. *(Imita, bailando y cantando como si fuera una inofensiva canción de moda).* Y cinco por uno, no va a quedar ninguno, y cinco por uno, no va a quedar ninguno... *(El Padre, la Madre y el Hijo dejan de jugar y la miran fijamente).*

PADRE: Eso es por nosotros.

HIJA: *(Le cuesta creerlo).* ¿Por nosotros? *(Mira hacia afuera con expresión perpleja).*

MADRE: *(Poniéndose de pie y saliendo apresuradamente).* ¡Yo guardo la porcelana! *(El Hijo se levanta con un gesto de fastidio y se acerca a la ventana. Mira y comenta con la hermana).*

HIJO: En Brasil es mucho más divertido... ¡Ah, es una locura!... Bailan y bailan sin parar. Es algo... ¡Y qué cuerpos!... Estos son una porquería. Ni negros del todo son... Allá es otra cosa. Hay más alegría, más... ¡es otra cosa! *(Volviendo a la mesa de juego).* ¡Ay, qué país aburrido!

HIJA: ¿Papá, por qué cantan eso del cinco por uno?

PADRE: ¡Porque son unos salvajes, unas bestias! ¡Son como animales!... ¡Y cómo nos tienen envidia...!

HIJA: ¿Y adónde van ahora?

PADRE: ¡Vaya uno a saber!... Con ellos en la calle se acabó la tranquilidad...

HIJO: *(Comenzando a hacer un solitario).* A ver si me sale...

PADRE: Pero ya van a recibir lo que se merecen. Ahora no es como antes. No se la van a llevar de arriba... Seguro que no. *(Súbitamente aparece en la ventana Manifestante 1).*

MANIFESTANTE 1: *(Tironeando del brazo de la Hija).* ¡Vení nena! ¡Vení con papá a la plaza!

HIJA: *(Horrorizada).* ¡No! ¡Suélteme! ¡Suélteme!

PADRE: *(Sigue jugando al mismo tiempo que le echa miradas de reojo y le habla con suave tono reprobivo).* ¿Ves lo que te pasa por estar en la ventana?

MANIFESTANTE 1: ¡No te asustés, chiquita! ¡No te voy a hacer nada!

HIJA: ¡Déjeme, por favor! ¡Déjeme!... ¡Papá!

HIJO: (*Reaccionando históricamente*). ¿Se quieren callar de una vez? ¡No ven que así no puedo?

MANIFESTANTE 1: ¡Te vas a lastimar sola!

HIJA: ¡Suélteme, porquería!

PADRE: Ahora ya es tarde, querida. No ganás nada con resistirte. ¿Querías estar en la ventana? Bueno, te diste el gusto... Andá, andá con el señor... (*Hijo deja las cartas y resopla, muy fastidiado*).

MANIFESTANTE 1: ¡HacEle caso a tu viejo!

HIJA: (*Al padre*) ¡Es horrible! ¡Está sucio, transpirado! ¡Tiene olor a vino!

MANIFESTANTE 1: (*Al Padre, forcejeando, sonriendo*). Parece que no le gusto.

PADRE: Es una chiquilina. Insista.

MANIFESTANTE 1: (*Tironeando*). ¡Vení!

HIJA: (*Resistiendo*). ¡No voy nada!

MANIFESTANTE 1: (*Brutal*). ¡Vení, carajo!

HIJA: ¡No! (*Entra la Madre, reprime su terror y se dirige al Padre con la máxima naturalidad que le permiten sus nervios*).

MADRE: ¿Y ese joven?

PADRE: Quiere salir con Mónica.

HIJA: ¡Por favor, mamá, ayudame!

MADRE: Está bien, andá nomás... pero no vuelvas tarde, ¿eh?

HIJA: No quiero, mamá, ¡no me gusta! (*Entra Manifestante 2 por el mismo lugar de donde vino la Madre. Trae la puerta de calle*).

MANIFESTANTE 2: (*Apoyando la puerta en una pared*). Buenas, patrona. ¿Hay algo de comer?

MADRE: (*Muy asustada*). ¿Eh?

MANIFESTANTE 2: Alguna cosita para picar. Algo sencillito. (*Triunfa Manifestante 1 y se lleva a Mónica*).

VOZ DE MÓNICA: (*Alejándose*). ¡No me gusta, mamá, no me gusta ... !

MADRE: (*Disimulando su preocupación, como comentando una ingenua picardía*). ¡Estos chicos ... !

MANIFESTANTE 2: (*Que también se distrajo un momento mirando hacia la ventana muy divertido*). ¿Y? ¿Tiene algo?

MADRE: *(Por el Hijo)*. Está el nene, pero no sé si usted...

PADRE: El señor quiere algo para comer.

MADRE: ¡Ah, sí!... ¿Le gustaría unos tallarincitos con...?

MANIFESTANTE 2: Estoy podrido de pasta.

PADRE: Llevá al señor a la cocina y que elija lo que le guste. Vaya, señor, vaya. Está en su casa.

MANIFESTANTE 2: *(A la Madre)*. ¡Vamos, métale! *(Salen. El Hijo tira las cartas sobre la mesa, malhumorado)*.

HIJO: ¡Será posible que no pueda hacer un solitario tranquilo!

PADRE: *(Abandona el juego y se acerca sigilosamente al Hijo)*. Voy a poner la puerta. Cerrá la ventana. *(Sale llevándose la puerta de calle. El Hijo se encoge de hombros, indiferente. Con un gesto nervioso demuestra impaciencia y hartazgo)*.

HIJO: ¡Qué país aburrido!... *(Mira la ventana distraídamente. Se le ocurre con qué entretenerse. Se cerciora de que no viene nadie y se asoma a la ventana)*. ¡Mi pueblo querido! ¡Mis descalzitos!... ¡Dios me ha encomendado la sagrada misión de guiarles!... Los conduciré hacia la meta que es razón de mis afanes: prosperidad, felicidad y justicia para todos. ¡Mi pobre pueblito, mis morochitos!... ¡Yo seré vuestra estrella, vuestra guía, la luz que iluminará el camino! *(Vuelve la cara un momento, tentado, se contiene y prosigue)*. ¡No daré paz a mi cuerpo hasta que hayamos triunfado...!

Entra Manifestante 2 comiendo un sandwich y abrazando familiarmente a la Madre. El Hijo no los advierte.

HIJO: Yo soy lo que ustedes siempre han necesitado: ¡una reina! ¡Una joven y hermosísima reina! *(Levantando los brazos)*. ¡Viva la reina!

VOZ DE MANIFESTANTE 3: *(Ronco, brutal)*. ¡Tiren al comilón! *(Manifestante 2 empuja al Hijo por la ventana con aire indiferente y sin dejar de comer. La Madre contiene una exclamación. Entra el Padre)*.

PADRE: ¿Y Marcelo?

MADRE: Salió.

PADRE: Ah. *(Al Manifestante)*. ¿Qué tal? ¿Está rico? *(El Manifestante asiente con un gruñido de aprobación, masticando. Con un movimiento de la cabeza le indica a la Madre que lo acompañe. Esta vacila, se mira con el marido)*.

MANIFESTANTE 2: *(Impaciente)*. ¡Y vamos! *(La Madre obedece. El Manifestante sale)*

con ella, apoyándole una mano en las nalgas. Apenas salen, el Padre se apresura a cerrar la ventana y a asegurar todas las cerraduras que se puedan. Apaga la luz).

PADRE: *(Agitado, temeroso). Así se creen que no hay nadie. (Comienza a desplazarse el carro sobre el que está montada la escenografía. Lo están arrastrando los de la murga que se llevan el living con Padre adentro mientras cantan un estribillo de la última canción escuchada).*

CANCIÓN DE LAS PROFANACIONES

Aparece la murga y canta con la música del "Chupe-chupe".

Y chupe, chupe, chupe,
no deje de chupar.
Los palos que nos pegan
los tienen que pagar.

Preparen las maderas,
la nafta, el alquitrán,
que a todo el Barrio Norte
lo vamos a incendiar.

El Jockey Club primero,
después el Plaza Hotel.
Será una cruz de fuego
Callao y Santa Fe.

Y chupe, chupe, chupe,
no deje de chupar.
Las balas que nos tiran
las van a lamentar.

Enciendan los faroles
y empiecen a alumbrar
a todos los bacanes
que vamos a colgar.

Y vayan concentrando

en la avenida Alvear
a todas las pitucas
que vamos a voltear.
Y chupe, chupe, chupe,
no deje de chupar.
Los muertos que nos matan
los tienen que llorar.

La quema, quema, quema,
la vamos a mudar
porque en Palermo Chico
se tiene que instalar.

La quema, quema, quema
cien años arderá
con toda la basura
que tiene que quemar.

Y chupe, chupe, chupe,
no deje de chupar.
El odio que cultivan
lo van a cosechar...

LAS TORTURAS

Cuando se ilumina el escenario hay un enfermero con una pala y una escoba que está limpiando algunos restos acercándose hacia foro. Hay una camilla y dos hombres sentados en sendas sillas; uno con guardapolvo y gorro blanco, el otro con elegante chomba negra. Ambos parecen estar muy agotados.

BUENO: *(Se estira y bosteza rascándose luego la cabeza como si recién se levantara).* Ay... estoy molido... ¿che, cuántos quedan?

ENFERMERO: Una cola bárbara.

BUENO: Qué día... qué laburo hoy...

MALO: No se termina más...

BUENO: Si al menos pagaran las horas extras.

MALO: De nosotros sí que nadie tiene lástima.

- BUENO: Vamos, vamos a laborar así nos vamos temprano. (*A Enfermero*). Dale, el que sigue.
- ENFERMERO: (*Va hacia foro y le dice a alguien*). Vení. (*Pausa*). Y dale, vertí. (*Pausa y con cierto asombro*). ¿Qué, sos sordo? (*Bueno y Malo se miran*).
- BUENO: ¿A quién le toca hacer de bueno ahora?
- MALO: A vos... si recién hice yo...
- ENFERMERO: (*Algo impaciente a foro*). Y movete...
- BUENO: (*Resopla abrumado de cansancio cerrando los ojos para reabrirlos con una máscara de abuelo bondadoso y plácido en la cara y pregunta suavemente hacia foro*). ¿Qué pasa ahí...?
- MALO: (*Asumiendo plenamente su rol ruge*). ¿Qué pasa ahí!
- ENFERMERO: (*Sorprendido mira hacia el foro y luego a ellos*). No quiere venir.
- MALO: ¡Ah, no quiere venir! (*Se levanta amenazante*).
- BUENO: ¿Pero qué te pasa? (*Se levanta*). Yo lo traigo. (*A foro, dulce*). Vení... (*Pausa. Enfermero y Bueno se miran y luego salen. Enseguida vuelven cargando dificultosamente con el muñeco, que es exactamente el mismo descamisado del sketch de los gorilas o su facsímil. Lo colocan en medio del escenario*).
- MALO: (*Ruge*). ¡Luz! (*Un reflector da agresivamente en plena cara al muñeco. Enfermero sale de escena*). Nombre. (*Pausa y el Malo se pone sombrío*).
- BUENO: (*Se lo lleva al Malo y lo sienta en una silla. A su vez el Bueno se sienta también y lee*). ¡Ahá! (*Mira al muñeco*). Así que estabas en Lavalle y Junín. Pleno lío. (*Lee*). “Actitudes sospechosas, resistencia a la autoridad y desacato”. (*Levanta la vista y mira al Malo*). Buena persona, ¿eh? (*A muñeco*). ¿Nombre? (*Pausa*).
- MALO: Este es de los que no hablan.
- BUENO: (*Se para y se acerca al muñeco. Le guiña el ojo y hasta le da un golpecito paternal en la espalda preguntado sin entonación interrogativa, en actitud casi cómplice*). ¿Cómo te llamas...?
- MALO: Ya va a decir el nombre, el apellido... y todo.
- BUENO: (*A muñeco, campechano*). Bué... yo te voy a decir negro, no te ofendés, ¿no? (*Lo palmea*). Bueno, negro. (*Con una sonrisa casi pícaro*). ¿Qué estabas haciendo ahí, justamente ahí? ¿Esperando a una mina? (*En sorpresiva transición a tono frío y cortante y en voz algo más baja*). ¿Quién es el del bombo...?
- MALO: (*Grita*). ¡Hablá, carajo!
- BUENO: Pará, Octavio. (*Lo apacigua como a un caballo*). Sh... (*A muñeco*).

Cuidado con este. *(Como una confesión llevándose el dedo a la sien)*. Este es muy nervioso. *(Haciendo sonar los dedos)*. Bueno, negro, decí lo que sabés... así te vas rápido, sonso... si yo también quiero irme a casa. *(Abrupto)*. ¿Quién es el del bombo? ¿Un agente chino? ¿Amigo tuyo, lo conocés? *(Inapelable)*. La semana pasada te vi en los 36 Billares hablando raro con él. *(Sonrisa)*. O lo vas a negar...

MALO: *(Se acerca como una tromba)*. Yo te tengo fichado a vos... ¿Vos organizaste todo? No nos podés engañar, ¡vos organizaste todo!

BUENO: Pero no, Octavio, salí... el negro es bueno... cómo va a organizar él... a él lo llevaron... lo llevaron engañado. *(A muñeco)*. ¿Y ahora? Los otros se rajaron y vos estás acá. *(Remeda ampuloso)*. ¡Pero claro! ¡Vos sos un héroe, muy bien! ¡Yo no hablo, yo no digo nada, en esta boca no entran moscas! Después me van a dar la medalla, y los muchachos te felicitan en la calle. Te vas a hacer famoso en el café. *(Transición)*. Pero, ¿no pensaste que para llegar al café tenés que salir de acá? *(Pausa)*.

MALO: ¡Dejámelo a mí... !

BUENO: Mirá negro que yo quiero hablar... *(Pierde algo de su control)*. ¿Quién dio la orden? *(Pausa y Bueno pierde aún más el control)*. ¡Vos orinaste en la vía pública, rompiste, robaste, quemaste, te metiste en las casas!... *(Se enloquece)*. ¡Violaste!, ¿no?

MALO: ¿Qué hacés? *(A Bueno)*. Sos el bueno, pará...

BUENO: *(Se relaja)*. No me digas que tu querido general está de acuerdo con eso. *(Pausa)*. ¡Bueno, basta! ¡No podemos esperar más! ¿Quién es el del bombo, quién dio la orden? *(Mira impaciente el reloj)*. Vamos, vamos... *(El Malo se acerca al muñeco y lo toma del brazo arrastrándolo hacia la camilla, pero el Bueno no se resigna, se interpone. Agarra al muñeco tomándolo amistosamente por el hombro y se lo lleva a la camilla)*. Un diálogo es de dos... hay que hablar, hay que hablar... ¡Hay cosas que no andan acá! *(Se para y mantiene su brazo)*. ¡Si soy el primero en reconocértelo! Pero la fuerza bruta no conduce a nada, ¿comprendés? ¡No va a ninguna parte!... *(Le golpea con un dedo la frente)*. Hay que hacerlo de otra manera, imetétele acá! *(Pausa y espera respuesta)*.

MALO: *(Pone violentamente al muñeco sobre la camilla)*. ¡Ahora vas a hablar! *(Saca un destornillador del bolsillo)*. ¡Nosotros te vamos a enseñar... !

BUENO: *(Lo aparta con algo de desesperación al Malo hablándole al muñeco en la camilla)*. Claro... de otro modo nos perjudicamos todos... después a fin de mes no te pagan y vas a preguntar por qué. ¡Y, negro!

También ustedes... pararon la ciudad, ¿no? (*Se agacha sobre el muñeco y le habla casi a la cara de este*). ¿Y para qué? (*Abrupto*). ¿Quién está detrás de todo? (*Breve pausa y con tono de amabilidad exasperada*). Negro, mirá todo tiene un límite aquí... ¡Yo te hablo como a una persona educada, porque yo sí creo en el diálogo! (*Casi quejoso*). ¡No aguanto la violencia, me hace daño! (*Malo intenta apartar al Bueno que se resiste y entonces tiene que alejarlo de un empujón. Increpa en una advertencia casi sollozante*). Negro, ¡no quiero que te pase esto! (*Malo termina de apartarlo y Bueno cierra los ojos y se pone de espaldas a la camilla*). No quiero ver, no quiero ver... pero ustedes aparecen por todas partes. ¿Qué pasa aquí? ¿Otra vez se les subieron los humos a la cabeza? ¿Y a dónde piensan llegar ahora? ¿Se creen que van a hacer lo que se les cante? Y por qué así, ¿por qué sin nosotros? (*Durante este último parlamento del Bueno, pronunciado con los ojos cerrados, el Malo estuvo manoseando el cuerpo del muñeco, manipulándolo lentamente con el destornillador y, luego de probar en varias partes, se concentra en la cabeza y al final del parlamento, la pausa es cortada por el suspiro de alivio del Malo*).

MALO: Ya está. (*Saca la cabeza y se la pasa al Bueno, que al recibirla abre los ojos*).

BUENO: (*La toma y le grita a la oreja de la cabeza*). ¿No te das cuenta que te queremos hacer participar de las cosas? (*Le golpea con el dedo en la frente recomendando*). ¡Cuidado con los infiltrados! ¡Ojo con los delirios de grandeza! (*Camina dolorido con la cabeza en la mano*). ¿Qué cosas te metieron acá? ¿Qué te enseñaron en la escuela? Te hicimos estudiar, ¿y de qué te sirvió? (*Obsesivo y didáctico*). Cada uno tiene su lugar, cada uno cumple su papel. (*Inapelable*). ¡Entendeme, aquí no va a haber caos... te pusieron en ese cuerpo para pensar! ¡Pero pensar bien! ¡Y si hubieras pensado no estarías aquí ahora! (*Mientras la tira agarra los brazos que, entretanto, el Malo saca del muñeco. Ahora el Bueno agarra un brazo en cada mano y hace que una de las manos del muñeco se acerque a su propio cuerpo*). Sh... (*La aparta hablándole*). ¡Se mira y no se toca...! ¡Pero qué pasa con ustedes! ¡Agarrar lo que no es de uno! ¡No! ¡Al tomo, al tomo, a la fragua! (*Da vuelta vertiginosamente un brazo mientras tira otro y le habla al bíceps*). ¡Al deporte! ¡Al trabajo sano! (*Toca amorosamente los bíceps*). ¡Dejen que nosotros los llevemos adelante! ¡Esta fuerza tiene que aplicarse a un trabajo útil! ¿Qué sería de ustedes sin nosotros? ¿Qué harían si no les dijéramos qué hacer? Serían fuerza inútil, perversa, malgastada, suicida... Caerían en la molicie, en los

placeres, en el pecado, en la sensualidad, en la pereza! (*El Malo le pasa las piernas y entonces el Bueno arroja el brazo y extiende sus manos como para recibir a un bebé y entonces el Bueno hamaca las piernas del muñeco, y como en un arrorró les susurra*). De casa al trabajo... ¿No te lo explicaron mil veces? ¿Y ves, lo que pasó porque un solo día te dejaste llevar para otro lado? ¿Qué sería de todos nosotros si todos los pies de repente dejaran de caminar hacia donde deben? (*El Malo le tira el tronco y, tras arrojar las piernas, el Bueno se lo recibe*). ¿A dónde podemos ir a parar? (*Levanta el tronco y a la altura del estómago pregunta*). ¿Qué comerías, estómago, si nosotros no te diéramos el sustento y qué sería de vos si nosotros no pensáramos cómo conseguírtelo? (*Arranca algo de la entrepierna y mientras sostiene el tronco en una mano alza el puño cerrado y le habla*). Y ni quiero pensar a dónde serían capaces de ir ustedes si yo no les mostrara el buen camino. (*Alza el puño como un trofeo*). ¡Pero estamos aquí y no habrá descarriados y ahora las ovejas sin dueños volverán al redil de la obediencia! (*Mirando el puño*). ¡Creced y multiplicaos, hermosos sementales, pero nada más, no hagan locuras porque entonces las vamos a arrancar de un solo tajo y para siempre...! (*Ya enloquecido abre la mano y tira, como liberándose de los invisibles testículos y en un arranque de furia abre el tronco y arranca el corazón, un enorme corazón y lo alza*). Porque, querido mío (*Arroja el tronco*) ¡somos una comunidad y hay que entenderlo! ¿Y qué nos pasaría si las cosas cambiaran de lugar? (*Le habla directamente al corazón paseando alucinado por la escena*). ¡Todo sería al revés; y el sol saldría de noche y las manos querrían comer y el estómago cantar! ¡Y no se puede...! Las cosas cambiarían de sitio, y las cosas no pueden cambiar de sitio, así fueron hechas y así deben quedar y hay un dios que nos mira y él nos puso sobre ustedes para siempre, y yo sé que sufrís, mi pobre corazón, pero tenés que mirar para arriba, hallar consolación donde se debe, buscar siempre el olvido en buenos sentimientos, fe, esperanza, caridad, porque hay otro mundo, corazón, donde ser libres, y no somos los primeros ni los últimos, querido corazón, que vimos cataclismos y puebladas y revoluciones, pero las cosas deben seguir siendo siempre como son, inmutables, eternas, querido corazón. (*Lo acaricia mientras entra el Enfermero con los implementos de limpieza*). ¡Nosotros somos tu corazón y aun tu estómago! ¡Desde antes, desde ahora y para siempre! (*Empieza a oírse el bombo rítmicamente, como el latido de un corazón y eso enardece aún más al Bueno*). Porque el asunto es muy sencillo... (*El sonido crece rítmico*). Aquí no va a haber caos, ni previsión, ni inmoralidad, ni libertinaje, ni subversión, ni facciones, ni inmundicias,

ni insolencias toleradas, ni suspiros fuera de hora, ni puebladas, ni violencia... (*Llega a un violento clímax tratando de superar al redoble*). ¡Ni nada, de nada, de nada! Porque aquí, les guste o no les guste, habrá paz, habrá leyes, habrá caridad, y habrá amor, mucho amor, mucha fe y no habrá otra salida que el diálogo. (*Desaforado al corazón, a la platea*). ¡Hay que hablar, hay que hablar!

El ruido del bombo ahora sigue creciendo con el ritmo que se escuchó a través de toda la obra; crece e inunda la sala hasta hacerse ensordecedor, insoportable.

FIN

Jorge Dubatti

Universidad Nacional de Buenos Aires

Susana Torres Molina (Buenos Aires, 1946) es teatrística: combina en su formación y en su actividad creadora los saberes y las tareas de actriz (especialmente en los comienzos de su trayectoria), dramaturga, docente de dramaturgos y directora. Estudió estructura dramática con Alberto Ure y Roberto Villanueva; dramaturgismo con Dieter Welke; actuación con Beatriz Matar, Lito Cruz y Carlos Gandolfo; performance con Lindsay Kemp; dirección, con David Amitín, Eugenio Barba y Augusto Fernandes⁴⁷.

Cuenta con una de las producciones dramáticas más ricas y sólidas del teatro argentino actual, que detallamos según fechas de estreno: *Extraño juguete* (1977), *Y a otra cosa mariposa* (1981), *Soles* (1982), *Inventario* (Teatro Abierto 1983, en colaboración con Carlos Somigliana, Peñarol Mendes y Hebe Serebrinsky), *Espiral de fuego* (1985), *Amantísima* (1988), *Unio mystica* (1991), *Canto de sirenas* (1995), *Ensayo* (monólogo incluido en el espectáculo *A corazón abierto* (1996), *Paraísos perdidos* (1997), *No sé tú* (1999), *Nada entre los dientes* (monólogo, 1999), *Cero* (versión corta) y *Hormigas en el bidet* (ambas piezas incluidas en *Combinatoria de 8 en base 4*, con otros textos de Javier Daulte, Alfredo Megna y Patricia Zangaro, 1999), *Como si nada* (texto incluido en *La mayor, la menor y el del medio*, con obras de Susana Gutiérrez Posse, Lucía Laragione, Susana Poujol y Víctor Winer, 2000), *Sorteo* (Teatroxlaidentidad, 2001), *Azul metalizado* (2001), *Turning point* (2002), *Cero* (2003), *Azul Metalizado* (nueva versión más extensa, 2003), *Punto de viraje* (Ciclo Exilios, 2004), *Lo que no se nombra* (2004), *Ella* (2005), *El Manjar* (2006), *Derrame* (2007), *Manifiesto vs. Manifiesto* (2007). Como dramaturga, integra desde 1997 un grupo de trabajo y discusión con Susana Gutiérrez Posse, Jorge Huertas, Lucía Laragione, Susana Poujol y Víctor Winer. Ha escrito además numerosas otras obras aún no estrenadas.

A partir de los cuentos de su libro *Dueña y Señora*, Antonio Céllico y el grupo El Baldío montaron el espectáculo *Fría como azulejo de cocina* (2001).

47 Torres Molina se formó además en cine, y ha realizado cortometrajes premiados. Véase al respecto Victoria Eandi, estudio epilógico al volumen *Obras premiadas Concurso Colihue Teatro 2008*, que recoge *Manifiesto vs. Manifiesto* de Torres Molina, Buenos Aires, Colihue, 2008, pp. 111-137.

Entre sus trabajos como actriz cabe destacar sus dos participaciones en el Instituto Di Tella con *Libertad y otras intoxicaciones* (dir. Mario Trejo, 1967) y *Señor Frankenstein* (creación colectiva, 1968). Más tarde formaría parte del elenco de *El baño de los pájaros* (dir. Beatriz Matar, 1977, Teatro Bambalinas), *Extraño juguete* (dir. Norma Aleandro, 1979, durante su exilio en España) y *Boda blanca* (dir. Laura Yusem, 1981, Buenos Aires).

Su trabajo de directora es también rico y sostenido. Ha dirigido los estrenos de muchos de sus textos (*Y a otra cosa mariposa*, *Soles*, *Espiral de fuego*, *Amantísima*, *Unio mystica*, *Canto de sirenas*, *Paraísos perdidos*, *Nada entre los dientes*, *Turning point*, *Punto de viraje*, *Ella*, *Manifiesto vs. Manifiesto*, esta última con Marcelo Mangone). También ha dirigido obras de otros autores, entre ellas *Matando horas* de Rodrigo García (1994) y *La tierra sabe lo que hace cuando tiembla* de María Mascheroni (Teatroxlaidentidad, 2001). Como directora participó además en los colectivos de dirección de los espectáculos *Sexo*, *Droga y Rock n'roll* (co-dirección con Emilio Alfaro, Julio Ordano y Rubén Szuchmacher, 1993) y *A corazón abierto* (con los directores Emilio Alfaro, Julio Ordano y Jorge Petraglia, 1996). Es destacable su intervención como directora en *Tango Butoh*, con Gustavo Collini Sartor, 1998, con el que participa en festivales de Danza Butoh en Estados Unidos y Canadá. Su ductilidad como directora le permite también dirigir espectáculos de cantantes y músicos (Marilina Ross, Sergio Denis, Julia Zenko, Alejandro Lerner, entre otros).

Ha recibido numerosos premios, destaquemos los relacionados con su obra dramática: Primer Premio Concurso de Obras Teatrales Inéditas del Fondo Nacional de las Artes por *Ella* (2001); Primera Mención del Premio Casa de América-Festival Escena Contemporánea, Madrid, por *Estática* (2003); Primer Premio del Concurso Nacional de Dramaturgia Nexo por *Privacidad* (2004); Premio Trinidad Guevara en Dramaturgia, CABA, por *Ella* (2006); Premio Faena (Teatro) de Concurso de Proyectos organizado por el Departamento del Laboratorio de Experimentación Artística (LEA) por *Manifiesto vs. Manifiesto* (2006); Primer Premio Concurso Colihue Teatro por *Manifiesto vs. Manifiesto* (2008).

Ganó por concurso la Beca a la Creación (Dramaturgia) destinada a figuras relevantes del quehacer teatral del Instituto Nacional de Teatro en 2004.

Cabe destacar además su labor en gestión. Integró la Comisión Directiva de Proteatro (2002-2004). Desde 2004 forma parte de la Comisión de Cultura de Argentores. Desde 2001 dirige con el actor Arturo Goetz una editorial de textos dramáticos: Teatro Vivo.

La obra dramática de Susana Torres Molina es una de las más originales del teatro argentino de los últimos treinta años, especialmente por la singular subjetividad de lo femenino que la articula. Como ha señalado Mauricio Kartun, la dramaturgia argentina de la postdictadura marca la consolidación de la presencia, en calidad y cantidad, de las voces femeninas, que incluyen miradas de la realidad, campos temáticos y poéticas novedosos. La dramaturga Susana Poujol, que integra con Torres Molina el mencionado grupo de dramaturgos, ha señalado la existencia de una “escena femenina” en la Argentina, con rasgos singulares: “Considero que la dramaturgia escrita por mujeres se construye a partir de algunos ejes fundamentales: el cuerpo como lugar de representación, y el erotismo estrechamente ligado a él; la parodia de los mitos de la mujer y sobre la mujer, que a través de la ironía descentra el mito y lo hace tambalear; nuestra historia como memoria, patria o identidad, lugar de interrogación sobre el origen, generadora de temas y personajes; el fantasma de la madre, asociado al espacio-tiempo de la infancia, y que es la primera de las leyendas; la propia escritura dialogando con otros saberes o textos, o bien el propio texto inserto en una tradición de teatralidad y artificio; la violencia social, la crueldad y la sumisión, muchas veces asociadas a la ley del padre y al poder patriarcal; la conciencia de borde o marginalidad que transitan en muchas ocasiones los personajes femeninos”⁴⁸.

Con motivo del Premio Colihue Dramaturgia 2008, Susana Torres Molina señaló sobre la pieza recogida en este volumen, *Manifiesto vs. Manifiesto*: “La génesis de mi primer manifiesto apócrifo –que se llamaba así, *Manifiesto*–, fue a partir de una nota en la revista *La maga* donde hablaban y mostraban fotos de un artista austriaco, Rudolf Schwarzkogler, que formaba parte de los accionistas vieneses (1965-1970) y las imágenes que mostraban eran de una impresionante contundencia: cuerpos vendados, en posición fetal, instrumentos quirúrgicos que surgían de las vendas, y también la imagen de una auto-mutilación. Esa nota decía que Rudolf había realizado su acción final, y que había convocado a un fotógrafo para que la documentara. Y que luego de esa acción y debido a la misma él había muerto dejando un manifiesto escrito, que daba cuenta de su postura estética y existencial. Una de las fotos de la revista correspondía a esa acción final. También la nota decía que las fotos estaban en exhibición en los más importantes centros de arte contemporáneo, como Documenta, en Alemania. El impacto fue tan fuerte, me resultó tan incomprensible la ‘experiencia estética’ y el rol del fotógrafo registrando ese horror, que con el fin de exorcizar las imágenes y sin mayores cavilaciones de por medio, necesité

48 Susana Poujol, “Una escena femenina. Una lectura de dramaturgia escrita por mujeres. *Tiempo de aguas* de Patricia Zangaro” (inédito).

imaginar y ponerme a escribir el Manifiesto de Rudolf S., supongo que con la idea de poder otorgarle un sentido a lo terrible, aunque ese sentido fuera tan solo para mí. Así apareció la primera versión. En esa instancia eran dos personajes, Rudolf y el Fotógrafo. En un momento lo ensayé, dirigiéndolo, pero se ve que percibí, con buen tino, que la atmósfera era demasiado claustrofóbica, densa, y opté por no seguir adelante. Efectivamente, los cuatro bloques que aparecen como ‘manifiestos’ provienen de la versión anterior. Recorté los fragmentos que me parecía se acoplaban mejor a la nueva estructura”⁴⁹.

Manifiesto vs. Manifiesto, texto heredero de la postvanguardia⁵⁰, trabaja sobre el cruce de tres series temáticas-poéticas: el cuerpo, el arte, la muerte, que resultan metateatrales, es decir, iluminadoras de la sustancia del acontecimiento teatral y su misteriosa liminalidad con la vida. Se trata de un texto post-escénico, heteroestructurado por la literaridad y la teatralidad, resultado de la notación de la experiencia de la puesta en escena y de la incorporación de materiales ficcionales aportados por los actores Patricio Abadi, Federico Pavlovsky (hijo de Susana) y Eduardo Misch. *Manifiesto vs. Manifiesto* es tal vez el texto más representativo del carácter de teatrista (antes señalado) de su autora: Susana Torres Molina inscribe en su escritura una experiencia temporal (rítmico-musical), espacial, corporal y semiótica específica de la escena y que excede la dimensión del texto literario, a la vez que conquista para el teatro una nueva presencia en los territorios de las letras. Señalemos la presencia del contramodelo del espectador diseñado por el texto, y su función satírica, en el Dr. Máximo Segura (Escena 25), médico psiquiatra para quien “No tengo ninguna duda de que cada una de sus producciones artísticas [de Rudolf Schwarzkogler] fueron parte o una expresión de su psicología delirante” (ed. citada, p. 37). Torres Molina piensa un espectador más cercano a la incertidumbre y la problematicidad que enuncia Theodor Adorno en su *Teoría Estética*: “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia”⁵¹. De las tres series finalmente se impone la corporal: “El cuerpo es la intención, el proceso, el resultado”, no solo como base de la teatralidad sino como la zona menos conocida de nuestro vínculo con la realidad y el mundo. La enigmática afirmación final proyectada en pantalla, que se diferencia de los discursos de la Iglesia, la Ciencia, la Publicidad y el Arte, propone el mayor jeroglífico de la pieza: “El cuerpo dice: yo soy una fiesta” (ed. citada, p. 40).

49 Entrevista incluida en el estudio de Victoria Eandi citado en nota 1.

50 Sobre “postvanguardia”, véase J. Dubatti, *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue, Cap. V (en prensa).

51 Theodor Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980, p. 9.

Bibliografía (selección)

Extraño juguete, Buenos Aires, Búsqueda, 1978.

Dueña y señora, Buenos Aires, La Campana, 1982. Cuentos.

Y a otra cosa mariposa, Buenos Aires, Búsqueda, 1988. También en *Voces en Escena. Antología de Dramaturgas Latinoamericanas*, Nora Eidelberg y María Mercedes Jaramillo eds, Medellín (Colombia), Universidad de Antioquia, 1991; *Theaterstücke des lateinamerikanischen. Exils. (Teatro Latinoamericano escrito en el exilio)*, Heidrun Adler, Adrian Herr, eds., Frankfurt (Alemania), Vervuert, 2002.

“Nada entre los dientes”, en *Monólogos de dos continentes*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.

Una noche cualquiera, Sevilla (España), Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla. Primer Premio Hermanos Machado, 2000.

Sorteo, en *Teatroxla Identidad*, Buenos Aires, Eudeba, 2001.

Espiral de fuego y Canto de sirenas, Buenos Aires, Teatro Vivo, 2002.

Lo que no se nombra, en *La noticia del día*, Madrid, La Avispa, 2002. También en 4º Concurso Nacional de Obras Breves, Edición del Instituto Nacional de Teatro, 2002.

Ella, en *Nuevo Teatro Argentino*, Jorge Dubatti ed, Buenos Aires, Interzona, 2003. También en *Argentina / Dramaturgas*, Graciela González de Díaz Araujo ed., Buenos Aires, La Abeja, 2003.

Estática, Madrid, Casa de América, 2003.

Punto de viraje, en *Exilios*, Buenos Aires, Unión Latina/Editorial Biblos, 2003.

Ella y Cero, Buenos Aires, Teatro Vivo, 2005.

Seven plays by Argentine Playwright Susana Torres Molina, trad. María Claudia André y Barbara Younoszai, New York, Edwin Mellen Press, 2006.

> manifiesto vs. manifiesto

* Proyecto ganador del Premio F a las Artes. Teatro. Faena Art District (2006); Nominación Premio Clarín Mejor Autora 2007; Nominación Premio Trinidad Guevara, Mejor Autora 2007; Premio Florencio Sánchez, Mejor Autora 2007; 1° Premio Concurso Colihue (Dramaturgia) 2008. Se estrenó en la Sala Beckett el 26 de mayo del 2007, bajo la dirección de la autora y de Marcelo Mangone. Sus intérpretes son: Patricio Abadi, Eduardo Misch y Federico Pavlovsky. Edición del texto "En Obras premiadas. Concurso Colihue Teatro 2008" Ediciones Colihue Teatro.

*A Federico Pavlovsky,
impulsor del Manifiesto.
Posibilidad privilegiada
de compartir una intensa
experiencia creativa con un hijo.
S.T.M*

Sobre la puesta:

DURANTE EL ESPECTÁCULO LAS IMÁGENES DE VIDEO PROYECTADAS EN UNA PANTALLA O TELEVISOR, ADQUIEREN UN FUERTE CO-PROTAGONISMO.

HAY VIDEOS DOCUMENTALES SOBRE LOS ACCIONISTAS VIENESES.

Y SOBRE LOS DIBUJOS DE RUDOLF S.

HAY VIDEOS CREADOS ESPECIALMENTE PARA LA OBRA COMO:

ACCIÓN Nº 7: "UN RASGUÑO EN LA PIEL Y BROTA LA MÚSICA".

ACCIÓN Nº 8: "ALGO IMPREVISTO SUCEDIÓ CAMINO A CASA".

ACCIÓN Nº 9: "HASTA PERDER LOS LÍMITES".

También aparecen textos en la pantalla.

ALGUNOS TEXTOS Y SITUACIONES PARTIERON DE IMPROVISACIONES CON LOS ACTORES, Y SUS APORTES CREATIVOS HAN SIDO SUMAMENTE VALIOSOS Y SIGNIFICATIVOS. LO MISMO HA SUCEDIDO CON LAS SITUACIONES CREADAS POR EL CO-DIRECTOR. CADA UNO DESDE SU ROL, PERO TODOS SUMANDO PARA QUE EL ESPECTÁCULO LOGRARA LA POTENCIA Y RIGUROSIDAD ANHELADAS. MI PROFUNDO AGRADECIMIENTO A TODOS ELLOS.

Sonido de metrónomo.

FEDERICO: Definición: Cuerpo: del latín "corpus". Cualquier porción de materia. Ej: Veo un cuerpo flotando en el río. Se ha metido en el ojo un cuerpo extraño. Cuerpo del delito. Cuerpo diplomático, a cuerpo de rey, cuerpo a cuerpo, cuerpo a tierra, en cuerpo y alma, ir de cuerpo...

Patricio toca el silbato.

FEDERICO, EDUARDO Y PATRICIO:

- A. Abdomen, antebrazo, asentaderas, ano.
- B. Barriga, boca, brazo, barba y bigote.
- C. Cabeza, cadera, cara, cintura, codo, cuello, costilla, culo.
- D. Dedos, dientes.
- E. Empeine, entrepiernas, escote, espalda.
- F. Feto.
- G. Genitales, grasa, gases.
- H. Hombro.
- I. Ingle...
- J. ... jeta (Silbato).
- K. ...caca (Silbato).
- L. labio, lóbulo.
- M. Mandíbula, mano, muslo, muñeca.
- N. Nariz, nalgas, nuca.
- O. Oído, ojo, ombligo, oreja.
- P. Panza, párpado, pecho, pelvis, pierna, pubis, pestaña, pelo, pene.
- Q. ...culo (Silbato).
- R. Riñones, rodilla.
- S. Seno, sien, sangre.
- T. Talle, talón, teta, tobillo, tripa, testículo.
- U. Uña.
- V. Vientre, vulva, verruga, vena, víscera.
- Z. ... zejas (Silbato).

FEDERICO: Presentación:

Manifiesto versus Manifiesto.

El cuerpo es la intención, el proceso y el resultado.

Dicen que el primer gesto de los bebés es manotear en el aire, como buscando a alguien.

Dicen que al final de sus días los ancianos mueren queriendo alzar los brazos, también como buscando a alguien.

Pareciera que a eso se reduce todo. Un viaje entre dos aleteos

VIDEO DE LOS ACCIONISTAS VIENESES:

PRESENTADOR / PATRICIO: El cuerpo y el Arte se unen en el Body Art. Y la línea más transgresora y violenta de esos movimientos, fue el accionismo vienés desarrollado entre 1965 y 1970. Lo protagonizaron un grupo de artistas casi todos austríacos, los más importantes fueron

Gunther Brus, Otto Muhl, Hermann Nitsch y... Rudolf Schwarzkogler. (*Señala a Eduardo*). Lo que los distinguía era el uso del propio cuerpo como soporte y los materiales que utilizaban eran sobretudo los fluidos del cuerpo. Sangre, orina, heces, semen. Sus acciones exploraban las zonas prohibidas. Por medio de comportamientos violentos buscaban la revolución total de los sentidos en el público, a través de la animalidad y del dolor.

Rudolf Schwarzkogler, de todos ellos, fue el único que tuvo un fin trágico. Saltó de la ventana de su dormitorio del cuarto piso. ¿Se suicidó o se cayó?

RUDOLF S. / EDUARDO: ¿Me suicidé o me caí?

PRESENTADOR: Ni los más íntimos lo saben. Estaba mal psíquicamente...

RUDOLF S.: Y le tenía terror a los psiquiatras. No quería que me trataran, tenía miedo de que me anularan la creatividad.

PRESENTADOR: A un amigo le avisaron de su muerte y fue inmediatamente a la casa y cuando vio la cama, todavía estaba la marca de su cuerpo en la sábana, como un rígido capullo de gusano de seda.

Rudolf definía el cuerpo humano como “purgatorio de los sentidos”.

Creó imágenes. El cuerpo claustrofóbico, solitario en primer plano.

VIDEO: FOTOS CREADAS POR RUDOLF S. Y FOTOS DE EDUARDO COMO MODELO, DE ESTILO SIMILAR.

Él fue el punto de partida de esta propuesta.
Aquí su Manifiesto.

RUDOLF S. / EDUARDO:

SE VE EN LA PANTALLA “MANIFIESTO 1”

“Esta es una época triste.

Finalmente ganaron los idiotas.

Muñecos de arena, día y noche conectados entre sí
al vacío

guardando la secreta esperanza de tener el control sobre algo
por el solo hecho

de apretar botones, botones.

Idiotas, de cuerpos perfectos, que nada contienen.
Incapaces de una sola idea original.
De apasionarse por algo.
Estrategas de lo efímero.
Voraces en la repartija de los restos.
Asco. Asco. Asco.
Convivo con esta sensación de asco permanente.
Los pliegues de la condición humana exhalan un hedor paralizante
y ya he permanecido demasiado tiempo impotente
ante los gases de este nuevo campo de exterminio.
En la calle veo cuerpos tirados
con sus caras reventadas contra el asfalto
después de haberse inyectado droga hasta en las venas de los ojos.
(Con voz en falsete).
Los maniqués, los muñequitos de arena,
saltan y esquivan los bultos con temor al contagio
a mancharse el terciopelo de sus zapatos azules.
Quieren correr, levantar vuelo,
pero les pesan sus controles remotos.
Me da risa verlos,
con el ceño fruncido y palpitations
llamando a sus mujeres, a sus mamás,
avisando que van a llegar tarde
porque algo imprevisto sucedió camino a casa.
(Con su voz normal).
Y algo imprevisto va a suceder
en la vida de ustedes.
Pero no en la mía.
Porque yo soy el oficiante de esta ceremonia
y soy al mismo tiempo
el artista y su obra maestra.

FEDERICO: ¿Arte?

¿Cualquier cosa puede ser una obra de arte?

¿Es solo el contexto en el que aparece lo que permite verla como tal?

¿Si vamos a una galería o a un museo sabemos que vamos a ver una obra de arte solo porque está expuesta ahí?

¿Y si en un escenario vemos a un hombre que se corta el pecho y se masturba, porque lo hace ahí, con público, lo vuelve una expresión artística? ¿Y si lo hace en la calle? ¿Lo internan?

¿Y si una artista hace jabones con la grasa de su lipoaspiración?
 ¿Se transforma en un objeto de arte que vale miles de dólares solo porque lo hizo esa artista?
 ¿Y si filma sus propias cirugías estéticas y las muestra y comercializa como películas? ¿Entra en el área médica? ¿En la psiquiátrica? ¿En lo audiovisual?
 ¿Cuál es el límite? ¿Hay un límite? ¿Tendría que haberlo?
 ¿Y si un actor expone sus experiencias en primera persona, eso también es un manifiesto?

EN LA PANTALLA:

UNO SE HACE ARTISTA PARA INSULTAR A LA FAMILIA.

(GUNTHER BRUS)

PATRICIO: Firmeza:

Soy un poco Introverso. Salí con algunas chicas pero cuando había que abordar, concretar...

Conocí a Úrsula. Los primeros cinco meses casi no tuvimos contacto físico. Sí, besitos, alguna caricia. Yo estaba conforme con eso. No necesitaba más.

Una noche estamos solos en mi casa, en mi cuarto Ursu se había tomado una birra de litro y empieza a decir que me desea y que quiere estar conmigo. Yo le digo: *a mí también me gusta mucho estar con vos*. Ahí mismo se me tira encima. Me da miedo. Me empieza a acariciar todo el cuerpo. Con los dedos va y viene rápido, como una araña. Me besa y me mete la lengua hasta la campanilla. No me gusta, quiero cerrar la boca pero me clava las uñas en los brazos. Después me mete la lengua en el oído, ahí la empujo. Un poco. Comprendo que necesita sexo. Pienso, está bien, voy a acceder. Es algo normal. Trato de seguirle la corriente, le digo que apague la luz. Me saca la ropa a los manotazos y la tira al piso. ¡No me gusta nada que haga eso con mi ropa! pero, me controlo. No le digo nada. Ahí desnudo no sé muy bien qué hacer. Todo me parece extraño. Noto que cuando me acaricia la zona de la ingle es distinto. Ahí dejo de pensar tanto. Le toco las nalgas, me dice: *más fuerte*. La agarro fuerte, le gusta. –En el sexo parece que hay que tener firmeza–. Subo a sus senos. Me dice: *las nalgas*. Le digo: *ya te las toqué bastante*. Repite más alto: *¡las nalgas!* No le hago caso, voy a quitarle el corpiño y me clava las uñas en la espalda. No le quito el corpiño. Ella se saca una teta

afuera: *Tocame fuerte, más fuerte.* La toco. La estrujo. Tengo una erección. ¡Por fin! Por fin voy a entrar al estadio Monumental, a la cancha de River. Ella se aprieta contra mi pecho, no me deja espacio para tocarle la otra. No puedo respirar: *Me estoy ahogando.* Ella afloja un poco. Yo aprovecho para tocarle la otra teta. Y ahí noto que es mucho más chica, como la cuarta parte de la otra. *No me toqués ahí,* me dice. Siento pudor y un poco de asco. Me dice: *vení encima mío. Agarrame fuerte. ¡Galopá galopá galopá!* Me da chirlos en la cola. Cuando finalmente a los empujones logro ingresar al estadio, entre el papel picado y los gritos de la hinchada me viene la imagen de la teta grande y de la teta enana, y la erección se me va. Se ve que ella cree que me tiene que estimular más y mientras sigue con los chirlos me empieza a morder. La oreja, el cuello, el hombro. Al principio la dejo porque pienso que le hace bien, que descarga, pero me duele mucho. *Pará, pará, tranquilizate, ¿por qué no nos tomamos un té?* Plaf, una cachetada. Y otra. Y otra. Me mira fijo y me escupe. Se levanta, se viste y se va. Yo rápidamente levanto mi ropa del piso, y sin querer siento un alivio raro, como de felicidad.

FEDERICO: Metal.

Hay un sonido que se parece mucho a un ronquido pero es más dramático. Es un estertor disarmónico. Está entre un timbre metálico y un silencio misterioso, maligno. Es como la pesadilla de un ronquido. Se suele dar en las personas que están medicamente muertas, pero para los familiares todavía no. Se confunden porque el cuerpo emite sonidos. Los médicos saben que esa persona está muerta, y esa respiración es impresionante. Es lo último que queda del cuerpo de una persona que ya no está. Esa ilusión nos permite despedirnos. Es un momento bien construido. Cumple un rol. Ayuda a mucha gente. Los hospitales y las clínicas tienen un extraño sentido de solidaridad y buenaventuranza con los que se están por morir. Hay dos momentos de consideración, de silencio, de respeto. En los partos, y en las partidas.

(Sonido de ronquido, silencio, sonido de ronquido, silencio, sonido de ronquido).

Lo que más engaña en ese momento de inconciencia total es que la temperatura del cuerpo es perfectamente normal y parece que la persona está dormida y ronca. La gente alrededor se despide, hay largos discursos, reproches, disculpas, bromas: *“el viernes me pediste prestado guita y ahora a quien le voy a...”*

Es el sonido más metálico que algo no metálico pueda producir. Tan profundo que es artificial. No rítmico. Llega al mismo centro del cuerpo.

En ese momento en esa habitación hay inmovilidad general. Tubos por todos lados. Vías, enfermeras que cambian de turno. Colonias baratas. Todo esto puede durar una hora. Dos horas. Hasta tres horas. Es atormentante. Y progresivamente va cediendo, de a poco, y ya sabemos que se pasa de ese estado más arcaico a morir, 21 gramos. Una persona que está viva y muere pierde 21 gramos. Y ese cuerpo que respiraba de ese modo artificial, extraño, una vez que muere pasa a tener una frialdad que debe ser de las cosas más horribles porque es algo inesperado. Que uno no cree posible que suceda con ese cuerpo conocido, querido, que uno toca y no puede entender, y se produce algo de lo cual no estamos preparados. Nunca estamos preparados. Y ese cuerpo que es de uno comienza a ser ajeno. Qué raro. Empieza a ser ajeno dentro tuyo.

Mi saliva escupida dentro de un vaso me la trago y me da asco. Pero dentro de mi boca no. Es algo parecido.

Temperatura y ronquido.

EDUARDO: Despedida.

Era una despedida de soltero. Estabamos con tres amigos. A Patricio que era el que se casaba lo pusimos en bolas en el baúl abierto. Íbamos paseando con el auto por los lagos de Palermo. En una de las vueltas vemos adelante nuestro un coche parado y un tipo que deja a una mina. El auto arranca, la chica se queda quieta, mirando el piso y nosotros nos acercamos. Yo bajo del auto. Está llorando. No para de llorar. La abrazo. Ella se deja y luego me abraza también. Abrazados, miro a los muchachos. Hay un rápido enganche de miradas. Yo empiezo a caminar hacia el auto, ella no mira, se deja llevar, y vamos donde está Patricio, en el baúl del coche, y la siento ahí. Cuando levanta la cara me mira a mí como diciendo “*perdón*” y sonrío. Esa sonrisa Patricio la toma como aceptación y la empieza a tocar. Ella tiene una minifalda y una musculosa. Yo también la toco. Le saco la minifalda. La bombacha. Patricio va primero. Es su día. Su festejo. Es extraño pero nadie pasa por ahí. Después voy yo. Con cariño. Todo se está dando bien. Aparece Fede, la toma de los brazos, la pone boca abajo y le da duro. No sé si alguno saca fotos.

Después la acostamos en el asiento de atrás. Y era muy muy linda.

Cuando Fede termina Patricio juega un rato más. Ya todos estamos cansados y la bajamos del coche. Está muy floja. La siento contra un árbol. Le pongo la ropa al costado y nos vamos. Nunca supimos su nombre. No se resistió. No habló, no dijo nada. Tal vez se dejó de ese modo porque era una venganza con el tipo que la había plantado. Algo de ella estaba ahí pero no estaba, algo de ella estaba... como muerto.

PATRICIO, EDUARDO Y FEDERICO: Encuentro.

EDUARDO: Tres tipos dentro del baúl con la mina. El baúl se comunica con el asiento de atrás. Ella tiene la cabeza en el asiento y la cola en el baúl. No dice nada.

FEDERICO: Clínica, médicos alrededor de la cama, está por morirse, el cuerpo lleno de tubos, pip, pip pip...

EDUARDO: Lo que más me gusta es la cola de ella para acá y la boca para allá.

FEDERICO: No la desconectamos todavía.

EDUARDO: Fede me dice, sigamos dándole.

PATRICIO: La lengua metida hasta el fondo.

FEDERICO: Están desesperados. Gente clase media que vino con la mochila desde el trabajo. Las minas con la pintura corrida. ¿Está viva o no está viva?

EDUARDO: En un momento creí que se ahogaba.

PATRICIO: Aflojé un poco le digo.

FEDERICO: Si no se ahoga la dejamos un momento más.

EDUARDO: Era rubia, ojos claros, tendría unos veintidós años.

PATRICIO: Ojos verdes, pelo negro.

FEDERICO: Treinta y cinco, cuarenta años. Un accidente.

EDUARDO: Sola a la noche por los bosques de Palermo.

PATRICIO: La tuve que empujar.

FEDERICO: Porque cuando se le expanden los pulmones está la fantasía...

EDUARDO: La mina era un ojo con lágrimas.

FEDERICO: La gente se acerca. Está roncando. Vive, va a estar bien.

PATRICIO: Tenía mucha fuerza. No la podía controlar.

EDUARDO: Patricio me dice, ¿la conseguiste para mí, le pagaste?

- PATRICIO: Quiere sexo, pensé, bueno, está bien, es algo natural.
- FEDERICO: Vos tenés que ver la cara de la gente cuando está pegada al vidrio. Rezan. Hacen promesas. Y a vos te va a tocar. A mí me va a tocar. A nuestros hijos les va a tocar.
- EDUARDO: ¡Me toca a mí, me toca a mí!, gritaba Patricio.
- PATRICIO: Ahí no, me dice, eso no se toca.
- FEDERICO: Son caras que no están mirando a alguien, que están ahí, que están atravesando esa situación. Está bien, va a vivir, va a vivir...
- PATRICIO: Una pesadilla. Abrí los ojos y era peor que una pesadilla. No me animaba a decirle “andate”.
- FEDERICO: Qué derecho tienen a que los últimos minutos de vida los pases con personas desconocidas caminando alrededor tuyo.
- EDUARDO: Teníamos la libertad de llevarla con nosotros o de dejarla y la dejamos.
- PATRICIO: ¡Pará con los chirlos!, le dije, quiero que te vayas. Te llamo un radio taxi. ¡No me pisés la ropa!
- EDUARDO: Le acomodé la ropita al lado del árbol.
- FEDERICO: Es una cosa fascinante. Una puesta en escena. Las caras desenchajadas. “No me está pasando a mí. No, no es a mí”. Algunos se aprietan las sienes, los ojos, lloran, otros golpean con el puño la pared, se clavan las uñas hasta sangrar.
- EDUARDO: Con Patricio limpié los asientos de atrás. Estaba lleno de manchas. Hasta parecía haber sangre, no sé...
- PATRICIO: ¡A mí me hizo sangrar!... me arañó la cara, la espalda... me mordió la lengua, la oreja, la cabeza... ¡me clavó los dientes en la yugular!...
- FEDERICO: Solo unos segundos.
He sentido placer. Me refiero a chocolate debajo de la lengua.
A transpiración en las manos antes de hacer el amor.
He sentido el cuerpo temblar y he observado los gestos de mis amantes con detenimiento cuando llegaban al orgasmo.
Ese era el momento donde prestaba más atención. No sentía cariño.
Solo curiosidad.
Esos segundos de ausencia.
Los ojos en blanco.
La boca entreabierta.

Los esfínteres relajados.
Sin pudor. Total abandono.
Solo unos segundos.

EL CUERPO DE RUDOLF S.

Mientras el Presentador habla, en la pantalla se ven dibujos de Rudolf S.

PRESENTADOR / P: Rudolf mostraba cuerpos aislados e indefensos frente al poder de la ciencia médica.

Con su propio cuerpo mantenía una relación muy estricta y ascética. Era vegetariano, hacía ayunos por largos períodos y también seguía curas de purificación extraídas de la medicina oriental.

RUDOLF / E:

Purifico los canales de mi cuerpo y por ese camino consigo una sensación que me ayuda a soportar el mundo.

PRESENTADOR / P:

Se veía a sí mismo como un sacerdote-artista. Un artista sacerdotal. En la última etapa de su vida estaba obsesionado con la corrupción y degradación del cuerpo. Buscaba alguna respuesta en el libro Tiberano de los Muertos.

RUDOLF / E: *(Lectura del Libro Tiberano de los Muertos).*

“Continuar existiendo bajo cualquier forma de existencia –aún como dios– es dolor. La existencia significa devenir y el devenir es la sombra del ser, corrupción siempre renovada, deseo nunca satisfecho, aflicción que jamás se sosiega”.

RUDOLF / E:

SE VE EN LA PANTALLA “MANIFIESTO 2”

La necesidad de la mirada... ha llegado a su fin.

Ha sido la peor de las adicciones.

La más cruel de las amantes.

Siempre insatisfecha

pidiendo más de lo mismo

exigiendo

más... más... intensidad

más surcos en mi cuerpo para romper la inercia.

La indiferencia.

Y aún así
 nunca nada parece ser suficiente.
 Sí, ha sido la peor de las dependencias
 la necesidad de la mirada constante
 del testigo.
 Lo que permanecerá
 cuando yo
 no represente nada más que un estremecimiento
 un leve estremecimiento
 en los recuerdos de alguno que me amó
 o creyó amarme.
 ¿Cómo saberlo?
 ¿Cómo saberlo?
 Yo nunca supe si amé alguna vez
 o sólo amé
 lo que mi piel despertaba en la otra piel
 y que era mío.
 Como es mía la capacidad de erotizar
 todo lo que toco
 todo lo que veo
 todo lo que huelo
 hasta el final.

FEDERICO:

SI LA PALABRA NO COMUNICA

Yo percibí claramente que era el final de la relación cuando una novia me dijo, después de hacer el amor: *“Estuvo bien”*. Y hablé unas siete horas de reloj tratando de convencerla de lo contrario. Hablé con los padres, no, miento, con el padre, con la mejor amiga, con el ex novio, lloré, —es muy conmovedor el llanto de un hombre—, lloramos los dos juentos abrazados, fue un momento muy tierno, muy lindo... finalmente, me dejó. Y yo todo el tiempo sabía, durante las siete horas, que todas las palabras estaban de más. Lo más interesante de la palabra es la fisura. En el silencio la comunicación no es delirante. En la Matanza, prov. de Bs.As. se hizo un estudio entre 104 personas que conocían distintos fiambres y 104 que conocían solo la mortadela. Cuando los llevaron a los que solo conocían la

mortadela a un lugar donde habían muchos fiambres diferentes, caros, importados: jamón crudo, jamón cocido, cuartirolo, salchichón, leberwurst, paleta, salame picado fino... tipo milán. Y, ¿adivinen qué eligieron?... Sí, muy bien, ¡mortadela! Excepto uno que había tenido una alergia a la mortadela.

Lo que mi linda ex novia, transmitió con su silencio, ilustrando otra situación, comunicó más que siete horas de ruegos, de súplicas: *“Estuvo bien”*.

Con esto quiero decir que se puede pensar en la mortadela pero se puede pensar en otros fiambres también.

MÚSICA CHEMICAL BROTHERS. EDUARDO, FEDERICO Y PATRICIO BAILAN HASTA EL AGOTAMIENTO.

EDUARDO, CON LA RESPIRACIÓN MUY AGITADA, SE SIENTA.

EDUARDO:

FIESTA

Estoy en una fiesta tomando mucho alcohol y de pronto comienzo a sentirme mal. Lo que me rodea se aleja, se vuelve ajeno. Veo y escucho todo como si estuviera viendo una película. No puedo incluirme. Estoy duro, estático en el sillón. Mis pupilas se abren y cierran, en cada abrir hay un giro de despedida, me despido de todos, no sé si voy a salir de este estado o ahí en este sillón va a terminar mi vida, con la imagen de mi madre con cáncer en una cama de hospital, y la gente baila y baila sin enterarse de mi agujero negro y la cabeza se me cae y el cuello comienza a estirarse, se estira mucho, es increíble la elasticidad que tiene mi cuello. Llega hasta las rodillas. Una voz a lo lejos pregunta si estoy bien, escucho y no puedo contestar, quiero pero no puedo, los labios están cerrados, fundidos, los ojos no me responden. Me siento lejos, lejos, dentro de mi cuerpo. Alguien me levanta del sillón, y me lleva medio arrastrando a un cuarto y me acuesta sobre una cama. Escucho por lo menos a dos personas hablando sobre mí pero no puedo contestar, dicen, *¿qué hacemos? tiene fiebre, está llorando, que está llorando, mirá las lágrimas, ¿me escuchás?, Eduardo, ¿me escuchás? llora y no escucha, una ducha le va a venir bien*. No quiero una ducha, voy a tener frío. Pero no puedo emitir ni un gesto. Intento dar órdenes a los músculos pero es una

inmovilidad total, mi cuerpo está muerto y yo estoy preso adentro. Me sacan la ropa y entre dos me llevan a la ducha en calzoncillos. El frío me hace crujir la piel, sigo llorando en silencio. Lloro mucho. Sin gestos. Sin sonido. Todo se vuelve agua. Yo también soy agua. Me escuro, desaparezco. Me llevan de nuevo a la cama. Lloro un poco más, por fin algo se descomprime y empiezo a salir. Después de un rato me visto, como algo, me fumo un porro y me voy a ver a mi madre al hospital.

PATRICIO:

ATAQUE

TEXTO DICHO A FEDERICO Y EDUARDO.

Últimamente estoy yendo seguido a las guardias del hospital.

Nada serio

Palpitaciones

Transpiración

Temblores

Sensación de ahogo

De atragantarme

Opresión

Náuseas

Inestabilidad

Nada serio

Mareos

Me siento despersonalizado

También tengo hormigueos por todo el cuerpo

Entumecimientos

Escalofríos

Miedo a morir

A volverme loco

A perder el control...

Sensación de...

FEDERICO:

SI LA PALABRA NO COMUNICA (2)

TEXTO DICHO A PATRICIO Y EDUARDO. A MODO DE ENSAYO.

¡No, yo no quiero perder el control! ¡ No quiero! A ver... (*Muestra*

una foto. Le habla a la imagen). Sé que me querés dejar... no, por favor no lo hagas, sos mi amor... (Se altera). ¡Qué voy a hacer sin vos!... (Los otros dos le hacen señas de que se calme. Respira hondo y vuelve a comenzar).

No, por favor no lo hagas, sos mi amor.... qué voy a hacer sin vos... y justo ahora que tengo exámenes, que me acabo de mudar, tengo la casa vacía, *(Alterado)*. ¡¡Para qué quiero una casa si no voy a estar con vos!! *(Los otros dos lo frenan. Vuelve a respirar hondo. Recomiienza)*.

Mi amor... qué voy a hacer sin vos... y justo ahora que tengo exámenes, que me acabo de mudar, tengo la casa... vacía, para qué quiero una casa si no voy a estar con vos, no quiero nada, ¿por qué?, ¿qué hice?, decime qué te hice, y a quién le voy a contar mis cosas, me muero, me voy a morir si me dejás, te lo suplico, dame dos semanas de prueba, una semana, todo lo que no te guste lo voy a cambiar, te lo juro, puedo hacerlo, vos sabés que si me lo propongo... ¿Estás con alguien? ¿Estás con alguien! Bueno, no importa, no te voy a decir nada, de verdad, si es así lo acepto, acepto todo, pero, seguí conmigo. No te vayas. Yo sé que podemos estar bien, confía en mí, yo te adoro, dale, vamos al cine, te invito a comer a un Mac Donalds, podemos irnos unos días al mar, Claromecó, Las Toninas, lo que vos quieras, lo que vos quieras, decime, qué querés, hago lo que vos quieras, sí, lo que vos quieras, todo, todo menos dejarte, eso no, no me pidas eso. *(Totalmente alterado)*. ¡¡No te voy a dejar, nunca te voy a dejar, nunca, nunca, nunca, nunca, te voy a dejar!! *(SILENCIO)*.

(Después de unos segundos, a los otros). ¿Y?... ¿Qué tal?... Yo me sentí mejor en la tercera...

PATRICIO: Te falta aplomo.

EDUARDO: ¿Aplomo?

FEDERICO: ¿Cómo?

PATRICIO:

PULVERMIX

TEXTO DICHO A PÚBLICO, Y A EDUARDO Y FEDERICO.

Esta caja torácica que tengo ahora... es gracias al Pulvermix. Hace unos años mirando una foto mía del viaje de egresados me vi muy, muy angosto. Decidí ir al gimnasio. Me metí de lleno en

ese mundo que tiene sus códigos.

Un jorobadito que me veía entrenar con ganas se me acercó y me dijo: *Bestia, si querés seguir creciendo tenés que tomar un polvo proteico. Andá a Jujuy al 400. Comprá Pulvermix.*

Mis meriendas en esa época: bife a la plancha, pollo, 36 claras de huevo, filet de merluza. En la mochila para las colaciones siempre llevaba latas de atún. Una vez salió una oferta en el super y me compré 300 latas de un saque. Me gasté 400 pesos, toda la mensualidad en atún.

El Pulvermix + los Fernet Vittone de tres pesos que tomaba en los boliches me empezaron a distanciar de mucha gente. Se ve que la mezcla me pegaba mal. ¡Estaba siempre muy sacado! Y cuando me dejó mi novia, ahí sí, muy angustiado me fui a hacer ver.

Tenía granitos por todos lados, y casi ningún amigo.

Me dieron las transaminasas altísimas y encontraron el hígado hiperproteico. Analizaron el polvo, que no era el Weight Protein, made in USA, sino el de Jujuy al 400, y le encontraron anabólicos. Enseguida lo dejé y normalicé mi dieta. Recuperé algunos amigos, pero a mi novia no.

Todavía conservo cierto afecto por el Pulvermix, porque aunque me separó de todos, hizo que por primera vez en la vida estuviera muy unido a mi cuerpo.

Me destruyó el hígado... pero me dio una buena base.

EN LA PANTALLA ACCIÓN N° 7 (Rudolf S.)

“UN RASGUÑO EN LA PIEL Y BROTA LA MÚSICA”

VIDEO EN PANTALLA:

Coreografía con música de Chemical Brothers de un ritmo muy intenso. Eduardo con el torso desnudo baila frenéticamente. En el centro del espacio hay un tubo de oxígeno. En cierto momento se coloca la máscara sobre nariz y boca. Respira profundamente varias veces sin dejar de bailar. Continúa con el mismo ritmo vertiginoso, la máscara en la mano. Cada tanto toma oxígeno. Hasta que agotado y sin aire se deja deslizar al piso. A pesar del agotamiento su mano continúa acompañando el ritmo. Cuando la imagen se va a negro solo permanece el audio con un par de prolongadas respiraciones.

FEDERICO, EDUARDO Y PATRICIO:

¿Arte?

FEDERICO: Un artista chileno presentó su última obra e invitó a un grupo de amigos, los sentó a la mesa y les sirvió unas albóndigas cocidas en grasa de su propio cuerpo: *Damas y caballeros, bon appetit y que dios los bendiga*. Y mientras servía las albondigas les dijo: *La cuestión es, si comer o no comer carne humana es más importante que el resultado. Uno no es caníbal si come arte.*

PATRICIO: Como el alemán... el que puso un aviso en internet buscando gente que quisiera ser comida. Se ofrecieron varios.

FEDERICO: Eso fue de mutuo acuerdo. Un acto de comunión.

PATRICIO: Los accionistas vieneses no llegaron a tanto. ¿El canibalismo es un hecho artístico?

EDUARDO: A propósito...

FEDERICO: ¿Nunca tuviste ganas de comerte a alguien?

PATRICIO: No... sí...

FEDERICO: ¿Quién dice qué es arte y qué no?

PATRICIO: ¿El que hace el catálogo?

FEDERICO: Un italiano fabricó 90 latas con 30 gramos de sus propios excrementos. *Merda d'artista*, decía la etiqueta. Las vendió a todas. Una galería de Londres le compró una lata a 35 mil euros.

EDUARDO: A propósito...

PATRICIO: ¿Y eso es arte?

FEDERICO: Y un alemán...

PATRICIO: ¿El caníbal?

FEDERICO: No, otro. Hizo una muestra, Los mundos del cuerpo, con cadáveres exhibidos como si fueran esculturas.

PATRICIO: ¿Se puede hacer arte con cadáveres?

EDUARDO: A propósito...

FEDERICO: Hay muertos y muertos...

PATRICIO: Pero, ¿eso es arte?

RUDOLF Y EDUARDO:

EN LA PANTALLA SE VE "MANIFIESTO 3"

A propósito...

El dolor...

Lo contrario a la dispersión.

Contracción. Concentración.
Un intenso grado de presencia.
De alertidad.
De no poder huir.
No hay distracción posible.
El cuerpo frágil y limitado
se exhibe en su vulnerabilidad total.
Como nunca.
Tan sólo un rasguño a través de la piel
y brota la música.
Todavía es... está siendo.
Intenso. Intenso.
Un viaje por los latidos
hasta perder los límites de la piel
y ser uno y todos los cuerpos.
Síntesis.
Lugar sagrado
donde algunos se inician
y otros se agusanan
sin tener siquiera que tomarse el trabajo
de morir.

FEDERICO:

PARA LA FOTO

TEXTO DICHO A EDUARDO Y PATRICIO.

Me acerqué por la izquierda del ataúd... que es la derecha de ella.
El costado derecho de mi abuela. Nunca antes había visto un
muerto, quiero decir que nunca antes había visto muerto a alguien
que había visto muchas veces vivo. Un muerto cercano. Un
familiar.

Tenía los labios pegados con gotita. Y mirando bien, dentro de los
agujeros de la nariz, algodones.

Me acerco más, y pienso enseguida, ¿para qué me acerco más? Lo
primero que siento es lo que siente un objeto cuando lo tiran dos
fuerzas opuestas. La inercia gana y me acerco más pero no quiero
acercarme.

Al segundo me arrepiento y para colmo antes de llegar me penetra
ese olor a las flores que le ponen a los muertos. Me penetra el

cerebro. Es como formol. Esas flores se ve que tapan olores.
Le veo mejor los labios pegados con gotita. ¡Es gracioso! porque es, era, una mujer que hablaba mucho. Que daba consejos. Que se reía a carcajadas. Que siempre tenía algo para decir.
Pienso, voy a darle un beso para que los demás vean como la quiero aunque esté muerta. Me siento como el arquero que se tira para atajar el gol, de modo exagerado, solo para la foto. Lo mío es un gesto exagerado. Quedo preso de la foto.
Cuando le doy el beso en la frente mis labios sienten un frío, un frío...
Me asusto mucho. Ya nada es normal. Me quiero ir. Siento en mi cabeza como una continuidad de labios, saliva, olor, frío, foto, flores, muerte, saliva...

EDUARDO:

CÍRCULO VICIOSO

TEXTO DICHO A PATRICIO Y FEDERICO.

Sangre... mi tío Carlos tenía los dos testículos muy hinchados. Y todos lo cargaban por la mala leche. Acudió a los médicos. Parece que se le acumulaba la sangre. Él siempre le echaba la culpa a su mujer: *Estoy así por tu culpa.*

Le pesaban mucho, casi no podía caminar, no podía sentarse. *Hacele lugar al huevón*, le decían.

El tema era como mejorar la situación. Lo primero que hicieron los médicos fue ponerle un cateter ahí abajo, para que le succionara la mala sangre. No disminuía el volumen pero estaban más flácidos. Igual seguía siendo muy molesto.

Lo que decidieron después fue sacarle uno. Quedó más aliviado. El que le sacaron lo metieron en un vaso de formol y era mala sangre en serio, sangre coagulada, azul, oscura.

Así que iba todas las semanas a vaciar su único testículo. El tío desnudo, las piernas abiertas, rodeado de extraños, que le sacaban la mala sangre y él con todo eso puteaba, se volvía loco de bronca, de humillación, y se hacía más mala sangre. Era un círculo vicioso. Todo lo que salía, al instante volvía a entrar.

¡Salía la mala sangre!

¡Entraba la mala sangre!

¡Salía la mala sangre!

¡Entraba la mala sangre!
 ¡Salía la mala sangre!
 ¡Entraba!
 ¡Salía!
 ¡Entraba...!

PATRICIO:

OLIMPÍADAS (TEXTO DICHO A EDUARDO Y FEDERICO).

¿Y qué?... ¡Yo era asmático y fumaba!

(Instante de desconcierto).

¡Tres vueltas a la pista olímpica!

Los otros que corrían conmigo eran profesionales, musculosa, shorcito con orejas, zapatillas Nike. Pibes que se dedicaban a eso. Yo técnica cero y topper blancas de lona. Suena el silbato. Empiezo a correr pero no talón planta punta. No, empiezo a correr para adelante como Forest Gump. Termina la primera vuelta. Voy primero. Es una sensación única, aunque sea por un momento, sentirse el número uno en algo. Nadie entiende nada.

¡Mirá el flaquito con patas de tero y escoliosis va primero!

Un profe me grita: ¡Regulá! Pienso, si paro me muero. Sigo, sigo, sigo, sigo.

Siento que se acerca uno, lo escucho cada vez más cerca. Me esfuerzo más y sigo. Sigo. Sigo. Cuando percibo que ya está a punto de pasarme caigo desmayado. Me asfixié. Me quedé sin aire. Nunca supe quién ganó. Hasta que tuve conciencia el que iba primero era yo.

¡Mi cuerpo eligió desplomarse justo antes de presenciar su derrota!

EDUARDO: Un cuerpo... digno.

PATRICIO: Sí, muy digno.

FEDUARDO Y FEDERICO:

PARALELAS

Los textos son dichos simultáneamente y dirigidos a distintas áreas del público.

EDUARDO: Mi fantasía es agarrar la alfombrita, esa planta carnívora que está cerrada. La tomo de acá, estiro de allá, y de a poco meto la nariz, luego el mentón, la frente, toda la cara adentro y contengo la respiración. Hago más fuerza todavía y de un empujón meto el

cuello y me sumergo hasta los hombros. Sigo conteniendo la respiración. Abro los ojos, observo bien la cuevita aunque está muy oscuro y cuando ya no tengo más aire salgo tratando de que los dientes al cerrarse no me lastimen. Ya sé que si le arranco un diente, sale otro. Así que lo mejor siempre es limarlos. Y que no te agarre una carie. Debe ser por eso que el sillón del ginecólogo es parecido al del odontólogo.

FEDERICO: Me da asco y odio cuando alguien me habla muy cerca. Esa gente que es muy afectuosa, confianzuda. Pienso en lo que comió. En el olor. Le miro sus dientes. Por eso nunca voy a fiestas. El odio hace que se me inflamen las encías, eso es lo primero que pasa. La lengua se mueve adentro de la boca, los músculos de la cara se ponen tensos como la cuerda de un arco. Me muerdo el labio. Siento el gusto de la sangre. Me cebo. La sangre me la trago, no la escupo, no soy un puto, y ahí me doy cuenta que si pego con la derecha pego con la mano de la contradicción, con la izquierda pego y no tengo culpa pero la derecha es más fuerte. Me trago la sangre y entreno con la izquierda.

ACCIÓN 8. (RUDOLF S.)

“ALGO IMPREVISTO SUCEDIÓ CAMINO A CASA”

En la pantalla, vemos en primer plano a un hombre de unos cincuenta años, y a pie de imagen vemos que figura como: Dr. Máximo Segura. Médico Psiquiatra.

“Rudolf estaba claramente psicótico, no cabe ninguna duda de que él tenía una psicosis afectiva: cuerpos fragmentados, imágenes distorsionadas, aislamiento social.

No tengo ninguna duda de que cada una de sus producciones artísticas fueron parte o una expresión de su psicología delirante.

Además, a mí me resulta francamente inaceptable considerar arte la obra de Rudolf.

Yo creo que considerar arte la obra de Rudolf es no poder diferenciar arte de alienación mental.

Esto demuestra claramente el vacío y la decadencia de todos aquellos que se arrojan el derecho de considerar qué es arte y qué no es arte.”

RUDOLF S. / EDUARDO:

EN LA PANTALLA SE VE "MANIFIESTO 4."

¿Qué les lleva a ustedes estar fisgoneado ahí detrás?

¿Qué me lleva a mí a estar fisgoneando aquí dentro?

Ese "detrás" o "dentro" implica una postura ideológica?

¿Una ética?

¿Una política?

¿Se puede estar detrás y dentro al mismo tiempo?

¿Es posible?

¿Es posible ser la bella y la bestia al mismo tiempo?

¿Es posible?

Lo bestial tiene su belleza, claro que sí.

Y la belleza su bestialidad.

Lo confirma el avispero de cirujanos trabajando fulltime,

recortando grasas

estirando pliegues

emprolijando bultos

rellenando huecos

emparchando

inyectando

succionando

suturando el tiempo que pasa.

Intentando que en los cuerpos de arena no queden huellas.

Ninguna señal de que alguien ha transitado por esas playas alguna vez

con sed y con hambre.

Triste época

en vez de sueños solo espejismos.

Espejitos de colores.

Y lo único que identifica a los vivos de los zombis

es la mirada.

La mirada es inmune a cualquier intento de manipulación.

No hay retoque que pueda con ella.

Ilusión. Desilusión. Ilusión. Desilusión.

Siempre se está navegando a dos aguas.

Nada es nunca del todo

excepto la muerte.

¿Será ese el origen de la melancolía?

FEDERICO:

¿CÓMO ES?
¿Cómo es el dolor de un padre?
Lo veo titubear, dudar, pedir ayuda con la mirada.
No puede atarse los zapatos.
Se olvida de lo que estaba diciendo.
Observa con ojos de niño, de desconcierto total, como le tiemblan las manos.
Le cuesta afeitarse y no sangrar.
Se mira poco y nada en los espejos.
Puede quedarse largo rato quieto con los ojos cerrados, como si estuviera practicando.
Come poco. Duerme poco. Habla poco.
Dice: Ya viajé bastante.
Dice: Ya me esforcé demasiado.
Dice: Ya me divertí lo suficiente.
Lo miro y me doy cuenta de que no sé nada sobre su dolor.
Que la distancia entre nuestros cuerpos es infranqueable.
Que su piel, la de mi padre, es ajena. Amenazante.
Que nunca se está preparado para enfrentar la soledad del viaje.
Tomo el pañuelo y le limpio la boca.
Sonríe, como pidiéndome disculpas.
Quiero preguntarle cómo es, pero me quedo callado.

EN LA PANTALLA
ACCIÓN N° 9 (Rudolf S.)

“HASTA PERDER LOS LÍMITES”

Vemos la imagen de Eduardo, acostado sobre una cama, lleva puesto solo un slip.

Primeros planos de su rostro. De su ojos. De partes de su cuerpo.

A esa imagen se superpone la de un feto de varios meses visto desde una ecografía. El pequeñísimo cuerpo moviéndose espasmódicamente.

Luego se ven las señales gráficas de un cardiograma. Y el sonido rítmico de un metrónomo. La imagen queda fija.

Se escucha el metrónomo en escena.

EN LA PANTALLA SE VEN LAS SIGUIENTES FRASES. VAN

APARECIENDO DE A UNA.

LA IGLESIA DICE: EL CUERPO ES UNA CULPA.

LA CIENCIA DICE: EL CUERPO ES UNA MÁQUINA

LA PUBLICIDAD DICE: EL CUERPO ES UN NEGOCIO.

EDUARDO, FEDERICO Y PATRICIO:

PATRICIO: Yo pregunto... ¿el cuerpo es arte? (*Toca el silbato*).

EDUARDO, FEDERICO Y PATRICIO:

- A. Abdomen, antebrazo
- B. Barriga, boca, brazo
- C. Cabeza, cadera, cara, cintura
- D. Dedos
- E. Empeine, entrepiernas
- F. Feto
- G. Genitales, grasa
- H. Hombro
- I. Ingle
- J. Jeta.....
- K. Caca....
- L. Labio, lóbulo
- M. Mandíbula, mano, muslo
- N. Nariz, nalgas
- O. Oído, ojo, ombligo
- P. Panza, párpado, pecho, pelvis
- Q. Culo.....
- R. ...¡Rudolf! (*Silbato*).

NEGRO.

EN LA PANTALLA SE VE:

EL CUERPO DICE: YO SOY UNA FIESTA.

La frase en la pantalla permanece mientras el público vacía la sala.

Jorge Dubatti
Universidad Nacional de Buenos Aires

Daniel Veronese (Avellaneda, provincia de Buenos Aires, 1955) es teatrista⁵² de múltiples desempeños –dramaturgo, director, titiritero– y entrama en su escritura diferentes experiencias y saberes escénicos, que fue adquiriendo sobre una permanente tarea de investigación, descubrimiento e invención. Desde 1987 y durante más de diez años, Veronese integró como manipulador el Grupo de Titiriteros del Teatro General San Martín, donde se formó bajo la dirección de Ariel Bufano y Adelaida Mangani.

La investigación en el lenguaje de los títeres y los objetos abrió a Veronese una cantera poética incalculable. En los primeros años de la postdictadura Veronese tomó contacto con algunos grandes maestros internacionales, que ampliaron su campo de intereses. En la entrevista de 1993, Veronese recordó el impacto que provocaron en su concepción de la escena las presentaciones en Buenos Aires de Tadeusz Kantor (*Wielopole-Wielopole*, 1984, y *Que revienten los artistas*, 1987), el trabajo con Michael Meschke en el Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín (*El Príncipe de Homburgo*, 1988) y el *Festival Itinerante de la Marioneta Francesa* en 1988: obras de Philippe Genty (*Désirs Parade*), Dominique Houdart (*Le deuxième nuit*), Vélo Théâtre (*Apel d'air*). En una entrevista inédita hecha en 1993, Veronese afirma que: “Las conversaciones entre los titiriteros cambiaron a partir de eso. Vimos algo que no era lo mismo que hacíamos normalmente”.

En 1989 Veronese creó el grupo de investigación teatral El Periférico de Objetos junto con Ana Alvarado, Emilio García Wehbi y Paula Nátoli, compañeros del equipo de titiriteros del San Martín. Con el Periférico –al que, poco después de su formación, se integró Román Lamas– Veronese estrenó diez espectáculos de relevante significación en la historia del nuevo teatro argentino: *Ubu Rey* (1990), *Variaciones sobre B...* (1991), *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1994), *Máquina Hamlet* (1995), *Circonegro* (1996), *Zooedipous* (1998), *M. M. B. Monteverdi Método Bélico* (2000), *El suicidio* (2002), *La última noche de la Humanidad* (2002) y *Manifiesto de niños* (2006, en gira europea, 2007 en Argentina).

52 El vocablo “teatrista” se ha impuesto en el campo teatral argentino en los últimos veinte años: define al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o varios de los oficios del arte del espectáculo.

En la mecánica grupal del Periférico de Objetos, Veronese fue modificando sus roles de participación: de manipulador-intérprete en *Ubú Rey* (el texto de Alfred Jarry adaptado y dirigido por Emilio García Wehbi) pasó a desempeñarse como autor y director (ya no manipulador) en *Variaciones sobre B...* (versión libre de motivos y textos beckettianos), *El hombre de arena* (versión del cuento homónimo de E. T. A. Hoffmann, en colaboración con Emilio García Wehbi tanto en lo autoral como en lo directorial), *Cámara Gesell* (pieza original de Veronese, adaptada y co-dirigida con García Wehbi), *Máquina Hamlet* (dramaturgia escénica a partir del texto de Heiner Müller, co-dirigida con Ana Alvarado y Emilio García Wehbi, con la participación del dramaturgista alemán Dieter Welke), *Circoneuro* (pieza original de Veronese, co-dirigida con Ana Alvarado), *Zooedipous* (texto de Veronese, Alvarado y García Wehbi, con dirección compartida por los tres) y *M. M. M. Monteverdi Método Bélico* (texto del Periférico de Objetos y Gabriel Garrido, con dramaturgia de Dieter Welke). En *El suicidio* y *La última noche de la Humanidad* trabaja como co-director y co-dramaturgo junto a Ana Alvarado y Emilio García Wehbi.

En la producción literaria de Veronese, iniciada en 1990 con la pieza *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, confluyen las categorías de dramaturgia de autor, de director y de grupo. Además de las ocho obras, de su autoría o co-autoría, estrenadas con el Periférico, Veronese ha ido desplegando una amplia producción que suma más de veinte títulos.

Muchas de estas piezas fueron estrenadas gracias a la labor de diferentes directores. Omar Grasso llevó a escena *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (Teatro San Martín, 1992). Rubén Szuchmacher reunió en un mismo programa –bajo el título de *Música rota*– dividido en tres partes las obras *Luz de mañana en un traje marrón*, *Luisa* y *Señoritas porteñas* (Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, 1994). Años después, Szuchmacher incluyó *Women's White Long Sleeve Sports Shirts* en el espectáculo *Reconstrucción del hecho* (Babilonia, 1997), junto a una obra de Rafael Spregelburd y un intermedio musical de Federico Zypce. Rubens Correa y Javier Margulis dirigieron *Del maravilloso mundo de los animales: Conversación nocturna* (Teatro San Martín, 1995) y Claudio Nadie *La terrible opresión de los gestos magnánimos* (Babilonia, 1997). Como directores, Cristina Banegas y Lorenzo Quinteros estrenaron, respectivamente, *Formas de hablar de las madres...* (Sala El Excéntrico de la 18, 1998) y *Equívoca fuga de señorita...* (Teatro El Doble, 1997). Alejandro Tantanian tuvo a su cargo el montaje de *Unos viajeros se mueren* (El Callejón de los Deseos, 1999). En los últimos años las puestas de textos de Veronese se han multiplicado, especialmente en las provincias. Pero es el mismo Veronese quien ha puesto en escena sus propias obras, así como piezas de otros autores

Catorce de las primeras obras de Veronese fueron recogidas en el volumen *Cuerpo de prueba*. Previamente se habían publicado *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* y *Del maravilloso mundo de los animales: Los corderos* en un tomo, y *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*. La producción de Veronese posterior a *Cuerpo de prueba* fue reunida en *La deriva*. Véase al respecto la Bibliografía detallada al final de este estudio. Los textos dramáticos de Veronese han sido traducidos al francés, alemán, italiano y portugués. Varias de sus obras han sido editadas y estrenadas en Francia.

Por otra parte, la producción de Veronese es reconocida internacionalmente. El mapa de la presencia argentina en la “globalización teatral real”⁵³ demuestra que el Periférico de Objetos es una de las compañías nacionales que más ha viajado por el mundo con sus espectáculos.

Ha participado en el I Festival de Teatro Off de Montevideo (Uruguay, 1991), Festival Internacional de Teatro de Londrina (Brasil, 1992 y 1996) y de Campinas (Brasil, 1992), Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (España, 1993 y 1997), Festival de Títeres para Adultos de Estocolmo (Suecia, 1993), Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (Colombia, 1994), Jornadas de Cultura Argentina en México (1994), Festival Internacional Porto Alegre Em Cena (Brasil, 1995 y 1996), Muestra Internacional de Teatro de Montevideo (Uruguay, 1996), Jornadas de Cultura Argentina en Santiago de Chile (1996), Mostra Mercosul Cultural de San Pablo (Brasil, 1996), Internationales Sommertheatre Festival (Hamburgo, Alemania, 1996), International Puppet Theatre Festival (New York, 1996), Festival Internacional de Teatro de Caracas (Venezuela, 1997), Festival de Otoño de Roma (Italia, 1997), Festival de Bayonna (Francia, 1997), Festival de Otoño de Madrid (España, 1997), Kunsten Arts Festival de Brusellas (1998), Festival de Strasburgo (Francia, 1998), Teatro La Bastilla (París, 1998), Festival de Belo Horizonte (Brasil, 1998), Festival Internacional Cervantino (México, 1998), Festival de Porto (Portugal, 1999), Festival Culturgest de Lisboa (Portugal, 1999), Festival de las Américas en Montréal (Canadá, 1999), Festival de Avignon (Francia, 1999) y Festival de Basel (Suiza, 1999), entre muchos. Otro signo de la “internacionalización” del Periférico puede hallarse en el hecho de que la producción de su espectáculo *Monteverdi Método Bélico* pertenece al Kunsten Arts Festival de Brusellas y que esta pieza fue estrenada antes en Europa que en nuestro país. En los últimos años, Veronese ha presentado otros espectáculos bajo su dirección (*La muerte de Marguerite Duras, Mujeres soñaron caballos*) en diversos escenarios internacionales.

53 Véase sobre este tema nuestro artículo “Buenos Aires, la globalización y el teatro del mundo”, *Cuadernos de Historia y Teoría Teatral* (Universidad de Buenos Aires), n. 3, marzo de 2000, pp. 5-20.

Téngase en cuenta, además, que Veronese se desempeñó desde 1998 hasta 2005 como integrante del Comité de Selección Artística del Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA).

La trayectoria del autor lo ha ubicado hoy en una posición diversa respecto de sus primeras experiencias como dramaturgo. Veronese es consciente de los cambios que ha incorporado en el devenir de sus prácticas de escritura. Tal como nos lo señaló en una entrevista reciente, hoy concibe su dramaturgia en función de la dirección y la puesta en escena propias, desde el trabajo directo con los actores y sus poéticas en coordenadas espacio-temporales concretas, una visión que ni sospechaba hacia 1990, él afirma escribir ahora solamente “lo que tiene un pie en el escenario”⁵⁴.

Esta idea de reescritura proto-escénica –en los ensayos– de la dramaturgia pre-escénica, parece ya afianzarse en 1997 con el título que Veronese elige para la compilación de sus textos: “cuerpo de prueba” quiere significar “conjunto de textos para probar en la escena”, y “probar” implica la idea de modificar, derivar, descartar, reescribir, componer texto nuevo. “Cuerpo de prueba” instala el concepto de una dramaturgia viva, abierta, no cristalizada, en permanente transformación, integrada a la actividad escénica como componente de un devenir constante.

Dramaturgia(s): diversos tipos de textos dramáticos

Veronese escribe varias de sus primeras obras como textos pre-escénicos, es decir, *a priori* de la experiencia de dirección y puesta en escena. Trabaja entonces con una *dramaturgia de autor*, de escritorio. A esta modalidad de relación entre texto y escena responden seis piezas: *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1990), la primera y la segunda parte de *Del maravilloso mundo de los animales: Los corderos y Conversación nocturna* (ambas de 1992), *Luz de mañana en un traje marrón*, *Luisa y Señoritas porteñas* (las tres escritas en 1993). Las seis obras son resultado de escritura individual, en soledad, sin intervención de equipo teatral, de acuerdo con el modelo de escritura “literaria” aprendido en los talleres de Kartun y Cossa.

Sin embargo, dentro de El Periférico de Objetos Veronese escribe directamente sobre la escena, en colaboración con el grupo, esto prefigura y sienta germinalmente las bases de su concepto actual de dramaturgia de dirección. Así surgen *Variaciones sobre B..* (1991), *El hombre de arena* (coautoría con Emilio García Wehbi, 1992) y especialmente la técnica mixta de dramaturgia de autor y de director que está en la génesis de *Cámara Gesell*

54 Entrevista con Daniel Veronese realizada por el autor de esta introducción en marzo de 2005.

(1993-1994). Esta puntualización cronológica demuestra que en Veronese conviven, desde 1991, es decir prácticamente *desde el primer momento*, diferentes conceptos y prácticas de la escritura dramática.

Veronese radicalizará su vínculo con la escritura escénica con textos como el de *El líquido táctil* (estrenado en 1997 en el Teatro Nacional Cervantes), surgido del trabajo de improvisación con los actores desde noviembre de 1996 hasta agosto de 1997. Veronese señaló en una entrevista con la investigadora Silvana Hernández:

Partimos de nada, de ver qué hacíamos. Yo tenía tres actores. Había visto Del chiflete que se filtra, por los chicos del Grupo de Teatro Doméstico (Beatriz Catani, Alfredo Martín y Federico León) y me había gustado mucho el trabajo de ellos. Empecé entonces a ver qué hacía con ellos, qué hacíamos juntos. Tenía ideas de trabajar algo con un perro y no sabíamos bien cómo... En varias obras trabajé con animales; me interesa esto. No creo tener una razón muy precisa. En su momento el Teatro Nacional Cervantes me ofreció la producción para hacer algo en la Sala Orestes Caviglia. Yo les propuse esto, un trabajo de experimentación con estos chicos, y la gente del Teatro Cervantes aceptó⁵⁵.

En *El líquido táctil* no hay texto pre-escénico, solo un conjunto de estímulos y núcleos de trabajo a desarrollar en el proceso de ensayos: hay por lo tanto texto proto-escénico (escrito en, con y durante los ensayos), texto escénico (el texto dramático que se manifiesta en el texto espectacular) y texto post-escénico (resultado de la notación *a posteriori* del texto escénico). Concepción que, como señalamos arriba, ya está afirmada en la elección del título “cuerpo de prueba” (1997) y será acentuada en la compilación del 2000 como “la deriva”, esto es, los textos como resultado del devenir del proceso escénico.

Bibliografía

- Veronese, Daniel, 1993, *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella, Del maravilloso mundo de los animales: Los corderos*, Buenos Aires, Teatro/Celcit, Col. Dramática Latinoamericana 2. Prólogo de Mauricio Kartun, pp. 4-5.
- 1994, *Cámara Gesell*, primera versión, fotocopia cedida por el autor.
- 1995a, *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*, Buenos Aires, Ediciones Florida Blanca.

⁵⁵ Entrevista con Daniel Veronese realizada por Silvana Hernández (CIHTT) para un trabajo de investigación en curso sobre la poética de *El líquido táctil*.

1995b, “A propósito de *Música rota y Máquina Hamlet*” (metatexto), fotocopia cedida por el autor.

1995c, “Sobre *Conversación nocturna* para el Teatro Municipal General San Martín” (metatexto), fotocopia cedida por el autor.

1997, *Cuerpo de prueba*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas y Oficina de Publicaciones del CBC. Contiene las obras *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, *Del maravilloso mundo de los animales: Los corderos* y *Conversación nocturna*, *Luz de mañana en un traje marrón*, *Luisa*, *Señoritas porteñas*, *Cámara Gesell*, *Formas de hablar de las madres de los mineros*, *mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*, *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*, *Unos viajeros se mueren*, *La terrible opresión de los gestos magnánimos*, *Circonegro*, *Women’s White Long Sleeve Sport Shirts* y *Ring-side*.

2000a, *La Deriva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora. Contiene las obras *XYZ*, *El líquido táctil*, *Eclipse de auto en camino*, *Sueño de gato*, *La noche devora a sus hijos*, *Mujeres soñaron caballos* y el metatexto “Automandamientos”.

2000b, “En la mañana”, en AAVV., *Teatro argentino*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

2003, *Ring-side*, en AAVV., *Nuevo teatro argentino*, de varios autores, compilación y prólogo de J. Dubatti, Buenos Aires, Interzona.

Dramaturgia

1990: *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*

1991: *Variaciones sobre B...*

1992: *Del maravilloso mundo de los animales: Los corderos* *El hombre de arena* (coautoría con Emilio García Wehbi) *Del maravilloso mundo de los animales: Conversación nocturna*

1993: *Luz de mañana en un traje marrón* *Luisa* *Señoritas porteñas* *Breve vida* *En la mañana* (pieza radiofónica) *Cámara Gesell*

1994: *Formas de hablar de las madres de los mineros* *mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* *Equívoca fuga de señorita*, *apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*

1995: *Unos viajeros se mueren* *La terrible opresión de los gestos magnánimos*

1996: *Circonegro* *Women’s White Long Sleeve Sports Shirts* *Ring-side*

1997: *XYZ* *El líquido táctil*

1998: *Zoedipous* (coautoría con Ana Alvarado y Emilio García Wehbi) *Eclipse de un auto en camino*, *Sueño de gato*

1999: *La noche devora a sus hijos*, *Mujeres soñaron caballos*

2000: *Monteverdi Método Bélico* (coautoría con Ana Alvarado y Emilio García Wehbi)

2001: *Open House*

2002: *El suicidio. Apócrifo I* (coautoría con Ana Alvarado), *La última noche de la Humanidad* (coautoría con Ana Alvarado y Emilio García Wehbi a partir del texto de Karl Kraus)

2003: *La forma que se despliega*

2004: *Un hombre que se ahoga* (dramaturgia a partir de *Tres Hermanas* de Anton Chéjov)

2006: *Espía a una mujer que se mata* (dramaturgia a partir de *El Tío Vania* de Anton Chéjov)

Manifiesto de niños (con el Periférico de Objetos)

2007: *Teatro para pájaros*

Dirección (solo se detalla el nombre del autor cuando los textos no pertenecen a Veronese):

1991: *Variaciones sobre B...*

1992: *El hombre de arena*

1993: *Cámara Gesell*

1994: *Breve vida*

1995: *Máquina Hamlet*

1996: *Circoneuro*

1997: *El líquido táctil*

1998: *Zooedipous*

2000: *Monteverdi Método Bélico; La muerte de Marguerite Duras* de Eduardo Pavlovsky

2001: *Mujeres soñaron caballos; Open House*

2002: *El Suicidio. Apócrifo 1; Dramas Breves 2* de Philippe Minyana

2003: *La forma que se despliega*

2004: *Un hombre que se ahoga* (versión de *Tres Hermanas* de Anton Chejov); *La niña fría* de Marius von Mayenburg; *Minyana sobre Francia*, dirección de textos de Philippe Minyana

2005: *El método Grönholm* de Jordi Galcerán

2006: *Espía a una mujer que se mata*

2007: *El túnel*, versión de la novela de Ernesto Sábato (España); *Mujeres soñaron caballos* (nueva versión, España); *Manifiesto de niños* (con el Periférico de Objetos); *Teatro para pájaros*

2008: *Gorda* de Neil Labute; *La noche canta sus canciones* de Jon Fosse.

Actualmente (2008) Veronese trabaja sobre versiones de textos de Henrik Ibsen (*Una casa de muñecas* y *Hedda Gabler*).

Premios y distinciones

1991: Mención especial Concurso Rioplatense de Dramaturgia Alberto Candéu para *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*; Premio Arlequín ACITA (Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina) a El Periférico de Objetos por *Variaciones sobre B...*

1992: Subsidio Anual a la Creación Teatral 1992, otorgado por la Fundación

Antorchas, para la realización de *El hombre de arena*; Premio Leónidas Barletta Mejor Obra Dramática (FUNCUN, Fundación Cultural Universitaria) para *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*; Mención Especial del Premio María Guerrero para Nuevas Tendencias Escénicas por *El hombre de arena*; Primer Premio Concurso de Dramaturgia Fondo Nacional de las Artes Bienio 1991-92, Rubro Teatro para Adultos, para *Del maravilloso mundo de los animales: Los corderos*; Terna Mejor Obra Dramática Premio María Guerrero para *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*

1993: Tercer Premio Concurso Nacional de Obras Radioteatrales del Instituto Goethe y Radio Clásica, para *En la mañana*; Premio Leónidas Barletta Fundación Cultural Universitaria, para El Periférico de Objetos como Mejor Grupo de Nuevas Tendencias Escénicas; Primer Premio del I Concurso Iberoamericano de Textos Teatrales Hacia una Nueva Dramaturgia, CELCIT, para *Del maravilloso mundo de los animales: Conversación nocturna*; Primer Premio Concurso Patagónico de Escritores, para *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*; Mención, en el mismo concurso, para *Del maravilloso mundo de los animales: Conversación nocturna*; Premio Ollantay Experimentación y Nuevos Aportes para El Periférico de Objetos

1994: Beca Nacional Fondo Nacional de las Artes en la especialidad Teatro; Terna Premio María Guerrero Mejor Autor de Obra Dramática por *Cámara Gesell*

1995: Mención Especial Premio Pepino El 88 al Periférico de Objetos por *Cámara Gesell*; Premio ACE (Asociación Cronistas del Espectáculo) por *Cámara Gesell*

1996: Mención Especial Premio María Guerrero por *Máquina Hamlet*; Premio ACE por *Máquina Hamlet*; Mención Fondo Nacional de las Artes por *La terrible opresión de los gestos magnánimos*

1997: Segundo Premio Nacional de Drama, Tragedia y Teatro Histórico Producción 1992/95 para *Del maravilloso mundo de los animales: Conversación nocturna*; Beca Antorchas; Premio Teatro XXI por *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*

1998: Primer Premio Municipal de Dramaturgia, por *Del maravilloso mundo de los animales: Los corderos*; Terna Premio Municipal Directores de Escena

1999: Premio Dirección Teatro del Mundo (UBA) por *Zoedipous*; Distinción Especial Premios ACE para el Periférico de Objetos por sus diez años de trayectoria

2000: Subsidio de la Fundación Antorchas, Generación Intermedia, para *La muerte de Marguerite Duras*; Primer Premio Nacional de Teatro por *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*

2001: Premio Teatro del Mundo (UBA) Dramaturgia por *Monteverdi Método Bélico*; Mención Especial Premios Konex al Periférico de Objetos

2002: Premio ACE Mejor Director, por *Mujeres soñaron caballos*

2004: Premio Konex de Platino Teatro Quinquenio 1999-2003

> el líquido táctil

DANIEL VERONESE

Personajes

MICHAEL EXPÓSITO

PETER EXPÓSITO

NINA HAGËKEN

1

NINA HAGËKEN: Michael... El vocablo-raíz Kuan (perro), ¿de dónde viene?

EXPÓSITO 1: No sé.

EXPÓSITO 2: Yo tampoco.

NINA HAGËKEN: Se presume que fue usado por tribus muy primitivas. Kuan... Kuan... Kuan... Seguramente así llamó el primer hombre al primer perro, ¿no?

EXPÓSITO 2: Puede ser.

NINA HAGËKEN: Y aparece también en el indoeuropeo Kwon... Kwon... Kwon... (*Pausa*). Escuchen esto: “Perros de los montes del Cárpatos”. La cordillera separa Polonia de Checoslovaquia como una madre a sus cachorros, para que no se mordisqueen. ¿Estuvieron por ahí?

EXPÓSITO 1: No.

EXPÓSITO 2: Tampoco.

NINA HAGËKEN: No. Yo ya lo sabía.

EXPÓSITO 1: Y para qué preguntas si lo sabías.

NINA HAGËKEN: Lo que ocurre es que esto me recuerda que en numerosas lenguas afroasiáticas también se encuentra el vocablo-raíz Kuan pero como Kjn, casi imposible de pronunciar: K... J... N... O como Kano, Kans, Keng o Kunano, significando siempre perro, perra o ideas afines como lobo, loba o perro salvaje, perra salvaje.

EXPÓSITO 1: ¿Y eso?

NINA HAGËKEN: Es información verdadera. La saqué de un matutino de gran tirada. Ese, sí. Y cuando saltamos a América nos encontramos con antiguas lenguas indígenas en dónde Kuen quiere decir zorro y Kuan perro. Las similitudes aparecen también en turco antiguo

Kencia, perra. En mongol Keni, perro salvaje. En vasco Koin, significa perros, en chino arcaico Khiwan, también perro. (*Larga Pausa*). Bueno, y en castellano. (*Pausa*). ¿Cómo se denomina al perro?

EXPÓSITO 2: (*Larga pausa*). Can.

NINA HAGĒKEN: Can, sí. ¿Entonces? (*Pausa*). No van a decirme que la palabra Can no se parece de manera llamativa a Kuan. Can, Kuan... Can, Kuan...

EXPÓSITO 2: Sí, en realidad sí.

NINA HAGĒKEN: (*A Expósito 2*). Lo que pasa es que para tu hermano es difícil aceptar que las lenguas con las que Shakespeare, Molière o Chéjov escribieron sus obras desciendan todas de un mismo dialecto, dialecto que ya utilizaba el hombre primitivo. En cambio yo desde muy chica vivo atormentada por una pregunta: Cómo se acercó, en la antigüedad me refiero, el primer perro al primer hombre, es decir, con qué vocablo llamó ese hombre al primer can, ¿Kuan... Kuon... Kuen... Kjn... Kjn...?

2

NINA HAGĒKEN: (*A público*). Buenas noches, antes que nada, para quien nunca me vió, yo fui una actriz de teatro muy nombrada en otros tiempos: la gran Nina Hagĕken. “Nina” no es mi verdadero nombre, es un apodo de la crítica. Es que durante toda mi carrera solo interpreté personajes rusos. La charla de recién se debió a que tenemos un nuevo perro en la casa: Titán Titanovich. Sí. Lo recogimos de la calle, impulsivamente dice mi marido. Es el que está más cerca. Peter Expósito. Un apasionado del teatro. ¿Un recuerdo? Bueno, cuando nos casamos él me dijo, textualmente: Nina, dejá la escena por mí. Abandoná tu carrera. Sé una estrella pero aquí, en casa, solo para mí. Yo a cambio te daré a ti... –me hablaba de tú porque así se hablaba en las obras de teatro argentino que él leía en ese momento y le parecía más romántico. Te daré a ti la luz que merezcas... Nunca ocurrió. Lo de la luz. (*Pausa*). Michael es el que se encuentra a su lado. Michael es un poco más tímido, pero... no se puede negar que son hermanos, ¿no? Son idénticos. (*Pausa*). La cuestión es que en aquellos días en que habíamos recogido a Titán, Michael había venido a visitarnos y sabiendo de nuestros gustos nos había traído presentes. A ver...

(*Desenvuelve un perro de peluche. Se lo pone entre sus piernas*). Es muy bonito. Bueno sucede que a mí me encantan los animales. Y conociendo el problema de Peter –la adicción al tabaco– a él le trajo un medicamento o un líquido que supuestamente curaría el tabaquismo...

EXPÓSITO 1: (*Desenvolviendo una botella que contiene un líquido rojo*). Sí, un líquido que supuestamente curaría el tabaquismo, pero por favor, no me traten como un enfermo. No es para tanto. Todo el mundo fuma.

NINA HAGËKEN: Expósito, no te pongas a la defensiva. Interesate por lo menos en el producto.

EXPÓSITO 1: No estoy a la defensiva. (*A Expósito 2*). ¿De dónde sacaste eso?

EXPÓSITO 2: ¿Qué te parece? Es muy fino. (*Pausa*). Es un líquido para poder dejar de fumar.

EXPÓSITO 1: ¿Es inyectable? (*Intenta prender un cigarrillo*).

EXPÓSITO 2: Te vi. Lo ibas a prender. No deberías fumar tanto. (*A Nina*). Hay una obra de teatro que él me dió para leer: “Sobre el daño que hace el tabaco”. Autor ruso. Un solo personaje.

EXPÓSITO 1: Sí, el monólogo de Chéjov.

EXPÓSITO 2: Eso, Chéjov. Tendrías que leerla. Es muy aleccionadora sobre el tema del tabaco.

NINA HAGËKEN: Hacele caso a tu hermano.

EXPÓSITO 1: Pero se nota que no la leyó, si en esa obra el personaje habla de otra cosa, de su familia que lo maltrata, su mujer, su... su vida atormentada... (*Intentan darle el líquido*). Pero que cómico es todo esto. En realidad no volví a fumar. Mirá... Michael... Está apagado. Es que necesito tener algo entre los dedos. Estoy un poco nervioso, eso es todo.

NINA HAGËKEN: Si alguien necesita un cigarrillo, Expósito, es porque en algún momento adquirió el vicio de fumar. El cigarrillo es una necesidad artificial, de eso no hay duda.

EXPÓSITO 1: Vos tenés que entender, Nina, que tener un perro en la casa también puede ser una necesidad artificial.

NINA HAGËKEN: (*A Expósito 2*). Ayer por la tardecita estábamos caminando por la plaza, cuando apareció un perro, ¿qué hizo, el cachorro, con toda naturalidad?: se paró moviendo la colita frente a mí. Pedía un poco de afecto.

EXPÓSITO 1: Sí, pero en cambio a mí, que la tenía tomada de la cintura a ella, me empezó a gruñir.

NINA HAGËKEN: Desde el principio le pusiste mala cara.

EXPÓSITO 1: No hice nada, lo juro. Traté de que se me viera tranquilo. De no segregarse adrenalina. Pero me vino gruñendo desde ahí hasta que se metió en el galponcito. Ahora ahí lo tenemos a Titán Titanovich y ni podemos...

NINA HAGËKEN: (*A Expósito 2*). Con Blanquito también tuvo problemas.

EXPÓSITO 2: ¿Blanquito era el anterior?

NINA HAGËKEN: Sí. Blanquito hace unas semanas apareció colgado de una sogá. Él dice que el perro estaba solo, parado en una silla, jugando con una sogá que colgaba del techo y...

EXPÓSITO 1: Nina, reconocí que era Blanquito el que tenía reacciones agresivas conmigo, yo lo traté con mucho cariño, como traté a cada animal que entró en esta casa.

NINA HAGËKEN: ¿Ah, sí? ¿Y con Poncho que pasó entonces?

EXPÓSITO 2: (*Larga pausa*). ¿Poncho era el anterior a Blanquito?

NINA HAGËKEN: Sí, Poncho estaba en la vereda jugando, frente al garaje. Tu hermano saca el coche marcha atrás, sin mirar por el espejito

EXPÓSITO 1: Bueno, no había mucha luz, y tenía roto el espejito de la puerta...

NINA HAGËKEN: ¿Y con Ringo? (*A Expósito 2*). Ringo era un perro muy seguro de sí mismo que gustaba de caminar por las cornisas.

EXPÓSITO 1: Y claro, le gustaba caminar por las cornisas, era lógico que un buen día...

NINA HAGËKEN: ¿Y con Aristóteles, con Rinti, con Albert, con Sultán, con Pelito, con Sansón, con Pochito, con Brusco...? (*Viñeta exagerada y onírica sobre la muerte de los perros. Lucha hocico a hocico*).

EXPÓSITO 1: Bueno tampoco tenés por qué enumerar ahora todos los perros que pasaron por esta casa

NINA HAGËKEN: ¿Y yo? ¿Toda la vida voy a tener que privarme de tener un perro? Vos sabés muy bien como me encantan los animales.

3

NINA HAGËKEN: (*A Expósito 2*). ¿Te gusta bailar? No lo sabía.

EXPÓSITO 1: Mi hermano es una persona con mucha sensibilidad en los pies y en las manos. Yo en cambio pude desarrollar también una

sensibilidad maravillosa, pero más en el cuero cabelludo. Michael. (*Expósito 2 baila*). Michael sufrió mucho cuando nos separaron. A él lo mandaron a Córdoba. Michael contale por qué te mandaron a Córdoba. (*Pausa*). Contale lo de tu problemita. (*Pausa*). Dale, no tengas vergüenza. Si eso ya pasó.

EXPÓSITO 2: Porque tenía una especie de ronquidito en los bronquios.

NINA HAGËKEN: Pobrecito.

EXPÓSITO 1: Pero a mí peor. A mí me mandaron a Goya. Porque una vez, así al pasar, dije que me gustaba tirar piedras al río. (*Se abrazan conmovidos por el recuerdo*). Por suerte... ahora... juntos otra vez. (*Preparan los detalles de su número: los Xilomano-Xilofón. Expósito 2 falla en la ejecución*).

EXPÓSITO 1: ¿Qué te pasa?

EXPÓSITO 2: Expósito, en Córdoba, en estos años que estuvimos separados estuve pensando en la posibilidad de, alguna vez, también incursionar en el cine.

EXPÓSITO 1: ¿Qué decís?

EXPÓSITO 2: No sé a vos qué te parece...

EXPÓSITO 1: ¿Cómo me decís eso, Expósito? ¿Y el teatro independiente? ¿Y las cooperativas? Si ser actores de teatro siempre fue nuestro orgullo.

EXPÓSITO 2: Bueno yo no digo abandonar el teatro...

EXPÓSITO 1: Es que no son actividades compatibles ¿Y los textos? ¿Y Shakespeare... y Molière... y Chéjov? Esos textos, Expósito. Chejov muere en la moviola. Claro, quiero decir que nunca funcionó una obra suya filmada.

NINA HAGËKEN: (*A público*). Mi esposo quedó muy traumatizado con el cine cuando de adolescente le obligaron a ver una película impresionante sobre una matanza de aves de corral, con un muchacho sicótico que las perseguía con un hacha. A partir de ese suceso no volvió a pisar una sala y elaboró una teoría dramática bastante fastidiosa e incoherente que, en ciertas ocasiones, intenta explicar. (*Pausa*). El de Michael, en cambio, es un espíritu menos conservador, más abierto a las nuevas experiencias artísticas. (*A Expósito 2*). ¿Sabías Michael que en algunas culturas orientales muy ortodoxas, en donde los canes tienen mucha importancia, mucha incidencia en cuestiones sociales, regalar un perro de peluche es tomado como un intento de seducción?

EXPÓSITO 2: (*Pausa*). No, no lo sabía.

NINA HAGËKEN: A propósito, ¿sabés como se enamoró tu hermano de mí? En la época esa en la que hacía en teatro *La Dama del Perrito* de Chéjov. Era un espectáculo extraordinario, pero como era un poquito largo me veía forzada a hacer un intervalo. Bueno, resulta que en ese intervalo subía al escenario un joven que, aprovechando el éxito que yo tenía con la obra, hacía un número con su perro. Era... cómo llamarlo... Expósito.

EXPÓSITO 1: Una interesante experiencia visual.

NINA HAGËKEN: Una interesante experiencia visual. Muy renovador para la época.

EXPÓSITO 2: ¿Y cómo era?

NINA HAGËKEN: ¿El número? (*Mira a Expósito 1*). Bueno...

EXPÓSITO 1: No. Por favor. Contáselo ahora. Ya te dije que...

NINA HAGËKEN: Se colocaba con su perro detrás de un cortinado de papel traslúcido –papel manteca se llamaba en esa época, no sé ahora– bueno, e iluminados con enormes focos realizaban esos característicos gestos de viejas actrices de cine amaneradas, ¿eh?, doblándose sobre sí, ¿te ubicás?, contorneándose sobre su propio eje; empleando la vieja técnica de los pulichinellas...

EXPÓSITO 1: Polichinellas.

NINA HAGËKEN: Polichinellas o como se llamen. Él, creo, que venía de Ucrania o...

EXPÓSITO 1: Bulgaria, era búlgaro.

NINA HAGËKEN: Bulgaria, sí, no recuerdo bien, pero el perro era...

EXPÓSITO 1: Italiano. Era italiano, seguro.

NINA HAGËKEN: Italiano, eso sí. Spinone Italiano. Robusto, firme, de huesos grandes. Hombros anchos. Mandíbula firme. Entre los dos llegaban a veces a encontrar unas posiciones que realmente... Una experiencia extraordinaria.

EXPÓSITO 1: Sí. Una experiencia extraordinaria y sobretodo novedosa.

NINA HAGËKEN: Sí. Lo cierto es que, hay que decirlo, como toda experiencia novedosa, ¿no?...

EXPÓSITO 1: No funcionaba con cualquier tipo de público, eso querés decir.

NINA HAGËKEN: No. No funcionaba con cualquier tipo de público, no. (*Pausa. Sonríe*). Pero... el muchacho con su perro...

EXPÓSITO 1: ¿El muchacho con su perro... qué?

NINA HAGËKEN: ¿Qué?

EXPÓSITO 1: Te causa tanta gracia recordar algo.

NINA HAGËKEN: A vos también.

EXPÓSITO 1: (*Gritándole*). ¿Pero qué es lo gracioso para vos?

NINA HAGËKEN: Perdoname. No sabía que...

EXPÓSITO 1: No, perdoname vos.

Nina le habla al oído a Expósito 2. Ríen en complicidad.

EXPÓSITO 1: Era bueno en lo suyo, por la forma que lo contás.

NINA HAGËKEN: En lo suyo él, y su perro por supuesto, eran inmejorables.

EXPÓSITO 1: Ajá, y decime... ¿el muchacho también era muy corpulento?

NINA HAGËKEN: No. Si sabés que no. (*A Expósito 2*). Me pregunta para que te enteres vos. Su cuerpo era muy pequeño, hay que reconocerlo. Y sus manos increíblemente chicas. Las manos de hombre más pequeñas que vi en mi vida.

EXPÓSITO 1: Manos femeninas querés decir.

NINA HAGËKEN: (*Visiblemente enojada*). Pero qué tontería. A ver si me entendés de una buena vez: Quise decir pequeñas, pero varoniles. (*Pausa. Le habla al oído a Expósito 2*). Me sonrió cuando lo recuerdo porque... En realidad era un poco entrometido. Siempre decía: querría estar a su lado toda la vida, Nina Hagëken. Le gustaba que lo llame delante de todo el mundo "mi querido, mi querido". Y me miraba a los ojos de un modo franco y viril, como si de pronto, por mi presencia, una masculinidad adormecida despertara en sus entrañas... en su cuerpo... ¿no? (*Se para en seco. Pausa. Va a prender un cigarrillo*). Bueno, veo que ahora ni puedo hablar de mis cosas... (*Comienza a pasearse por detrás de ellos*). ¿Entonces? ¿Qué pasa? (*Su malestar crece hasta convertirse en furia. Maldice. Patea la escenografía. Rompe parte de la pared de un puntapie. Arroja el cenicero al piso. Pausa. Se saca los zapatos. Se recuesta en el piso y comienza a realizar ejercicios de respiración para calmarse*).

5

EXPÓSITO 2: Sabías que en Estados Unidos los actores de cine ya no pueden ser obligados a fumar si el papel no lo pide. Antes había arreglos entre

las compañías tabacaleras y las productoras, entonces los personajes fumaban siempre, sin justificación. Ahora parece que eso se terminó. Claro. ¿A qué se asocia el cigarrillo? Al sexo, al glamour, al poder. ¿Entendés? Entonces el problema que van a tener los directores ahora es cómo presentar estas emociones emparentadas con el placer sin utilizar el cigarrillo.

EXPÓSITO 1: Mirá vos. Yo creo que, de alguna manera, es un avance para el gremio. *(Pausa)*. ¿El líquido ese que trajiste es inyectable?

EXPÓSITO 2: No. Vía oral. Es muy simple: Hay que batir el envase durante unos minutos. Luego hay que llenar al ras esa cuchara sopera que viene adherida al envase y hacérsela tomar al enfermo de tabaquismo. Cuidado. El enfermo no debería ser conciente de que lo está tomando. Se aconseja, entonces, la hora nocturna.

EXPÓSITO 1: Durante la noche.

EXPÓSITO 2: Claro, la noche. Dárselo mientras duerme. ¿Qué va a pasar? Inmediatamente se le produce una revolución estomacal acompañada de vómitos rojos. El vómito rojo será interpretado por el fumador...

EXPÓSITO 1: ¿Sangre?

EXPÓSITO 2: No, ahí está el secreto del producto. No es sangre. Lo que va a vomitar es el líquido mismo. Él se despierta vomitando, vomita la sábana, la mesita de luz, la almohada, todo lleno de rojo. ¿Qué va a pensar? Esto es sangre, es una secreción sanguinolenta proveniente de alguna seria herida interna que tengo... Estoy fumando mucho. Entonces el temor a que estas incómodas convulsiones nocturnas se repitan irá paulatinamente actuando en forma negativa en su conciencia hasta la eliminación total del vicio.

EXPÓSITO 1: *(Nina respira profundamente. Pausa. Expósito 1 abandona su cigarrillo. Pausa. Toma otro cigarrillo. Intenta arrojarlo al aire y tomarlo con los labios)*. En Goya jugaba a mantener un bibliorato sobre la cabeza.

EXPÓSITO 2: ¿Un bibliorato?

EXPÓSITO 1: Son libros comerciales. Grandes así, y pesados. Con mis amigos caminábamos alrededor de la mesa del comedor con el libro sobre la cabeza. Después, una vez que lo dominamos, empezamos a caminar más rápido o en puntas de pie. Y en los carnavales nos íbamos a la ribera. *(Pausa)*. En realidad me vino bien porque me sirvió para caminar derecho de adulto.

EXPÓSITO 2: Yo, en un carnaval, cuando vivía en la casa de Córdoba, estaba jugando con unos primos en el patio y por la pared que daba a la casa de la vecina...

EXPÓSITO 1: La medianera.

EXPÓSITO 2: Sí, la medianera, se asoma una careta. Obviamente la sostenía la vecina con un palo desde el otro lado para que no se cayera. La careta cae del lado nuestro. Era una careta de pollo.

EXPÓSITO 1: ¿Y?

EXPÓSITO 2: En esos días esa mujer que te conté, a la que me obligaban a llamar abuela, me regaló un pollito de color azul. Les inyectaban algo para que tomaran color y los vendían. Y después se les iba. Bueno, al principio muy simpático el pollito corría por la casa. Pero cuando empezó a crecer se convirtió en un pollo crecido. La abuela entonces me dijo: Michael, ¿por qué no le hacés una jaula a ese pobre animal? Yo era muy chiquito y le obedecí enseguida. Le fabriqué una que le quedó un poco chiquita al animal. Se la pinté también. Bueno, el pobre pollo no podía ni caminar en su jaula. Lo único que hacía todo el santo día era comer. Resultado: engordó tanto que llegó a no poder darse vuelta. Quedó de costado. *(Pausa)*. Un día, la abuela me dice, en voz alta, frente a la jaula: Michael, ¿sabés que voy a hacer mañana? No, abu, ¿qué vas a hacer? Me voy a levantar temprano y le voy a cortar el pescuezo a tu pollo. ¿Cómo? Que le voy a cortar el pescuezo a ese pollo de mierda y no se habla más.

EXPÓSITO 1: *(Larga pausa)*. Sería para comérselo. *(Pausa)*. Por lo general la gente los mata para comérselos.

EXPÓSITO 2: Pero el pollo estaba ahí, el pollo escuchó todo. *(Nina respira profundamente. Pausa)*. Esa noche no pude dormir. Me levanté a la madrugada para hacerme un mate cosido. Prendí la luz de la cocina. Salgo al patio y lo veo al pollo apretado en su jaula. Los ojos abiertos por la tensión. Él tampoco dormía. Sabía que iba a morir al día siguiente. *(Pausa)*. Me puse la careta de pollo. Me paré frente a él y... *(Pausa)*. Nadie volvió a mirarme así como ese día.

EXPÓSITO 1: Seguramente estuvo muy agradecido con vos. Necesitaría llevarse algún grato recuerdo. *(Larga pausa)*. Yo no sé si esto que contás del pollo que tu abuela le corta el pescuezo, te pasó a vos o...

EXPÓSITO 2: Me pasó a mí. En Córdoba. En la casa de abuela. El pollo era mío. ¿Por qué?

EXPÓSITO 1: No, está bien. No te enojés. Lo que pasa es que una vez ví una película en donde pasaba algo por el estilo. Me acuerdo muy bien porque fue la última vez que fui al cine. Era sobre una granja, ¿no?, con unos animales que morían... En realidad, no. Era un muchacho que había quedado sicótico, porque de chiquito había sido picoteado por unas gallinas, entonces se disfrazaba con una manta y se ponía algo en la cara, una especie de máscara de pollo, deformada, y asesinaba con un hacha a las aves de corral. Una cosa espantosa. Y muy mal filmada además. Se perdía la noción de conjunto porque eran muchos planos cortos. Claro, estaba filmada en estudios. Faltaban los planos naturales, faltaba el gallinero, faltaba todo. *(Pausa)*. Bueno, en síntesis, al final lo agarran al muchacho. Cuando intentaba escapar en una furgoneta, por la ruta, de noche, choca en una curva con un camión. Adiviné qué llevaba el camión. Huevos. Llevaba huevos. ¿Qué nos quizo decir el guionista?: ¿Las nuevas generaciones son las que, de alguna manera, vengán a sus muertos y atrapan al asesino? *(Pausa)*. Por lo menos es lo que yo entendí de ese final. *(Pausa)*. No sé vos si la viste o...

EXPÓSITO 2: No te estoy hablando de ninguna película. Lo que te conté fue real. Fue real para el pollo y para mí. Fue en un pueblo de Córdoba. Una madrugada. Yo al menos estoy aquí y puedo contarlo.

EXPÓSITO 1: No, te creo, está bien. Sí, vos al menos estás acá y podés contarlo, ¿no? Se nota además que te conmovió el recuerdo y eso está muy bien, pero bueno... ¿real...?

EXPÓSITO 2: ¿Qué pasa?

EXPÓSITO 1: Vos me decís que fue real. Y yo tengo que decirte que no sé si el concepto de realismo es utilizable en el teatro. Por lo pronto el realismo en el teatro es muy distinto al realismo del cine o de la novela.

EXPÓSITO 2: ¿Pero de qué realidad me estás hablando, de qué literatura...?

EXPÓSITO 1: A ver. Siempre que hablemos de eso que te pasó, en Córdoba, a la madrugada, como una representación teatral, ¿no?, es desde el vamos una situación no realista que vos te plantes, con una careta, frente a una jaula con un pollo. Y no lo digo porque se trate de tu pollo, por favor, no te ofendas. Lo mismo sucede cuando unas personas se plantan en un escenario, mientras otras están sentadas abajo mirándolas. Y hay autores que constituyen en esto la clave

de su dramaturgia: la singularidad del hecho –que nunca podría ocurrir en una sala de cine, obviamente– de que ciertas personas en un escenario representen algo para otras que están ahí. Lo interesante, Michael, es cómo se está trabajando en esos casos con una dramaturgia más vinculada a una situación social, vincular –como es el estar en un teatro– o a una interpretación de esa situación vincular, que a tener que contar con un guión parasitario que no le importa a nadie.

6

NINA HAGËKEN: (*Arroja su zapato a la cabeza de Expósito 1. Sonríe*). Recapacité un poco y me di cuenta de que estuve un poco nerviosa. Hice unas respiraciones y creo que voy a poder seguir con el relato que interrumpí.

EXPÓSITO 1: Por mí está bien.

NINA HAGËKEN: Bueno, en una temporada, el muchacho del que hablaba antes, dado lo escaso de su sueldo, resolvió que no quería seguir trabajando en esas condiciones. Así que renunció. Pero, lo gracioso de todo esto es que su perro se negó a irse con él.

EXPÓSITO 1: ¿Se quedó?

NINA HAGËKEN: Sí, se quedó en el teatro, pobrecito. Voy a cantar. Yo cantaba en ruso. (*Canta*). Así yo cada noche terminaba mi primer acto y ahí hacíamos el intervalo en donde se representaba ese número con el perro. Bueno, para mi sorpresa, el can habituado a las representaciones, ¿qué hacía al escuchar esos acordes?, se seguía subiendo solo al escenario y realizaba su número como si su compañero no hubiera renunciado. Y era imposible hacerlo bajar. Además me enternecía ese patético espíritu de lucha. Así es que decidí incorporarlo a mi versión de “La Dama del perrito”.

EXPÓSITO 1: ¿Cómo...? ¿Incorporaste un perro al número de Chéjov? Eso yo no lo sabía.

NINA HAGËKEN: Por supuesto que tuve que hacer algunas modificaciones en el monólogo. Pero ese no fue el mayor problema. Lo terrible fue que, obviamente influenciado por mi presencia y mis textos, el perro comenzó a cambiar su carácter. Sí, de repente cayó en una especie de... de lascivia casi incontrolable. Ante mis ojos, ese dócil y hasta romántico cachorro italiano –que yo, equivocadamente, creía conocer, tonta de mí– se manifestaba ahora como una bestia

montada en una lujuria incontenible. Comenzó a trabajar intensamente esta zona: boca, lengua –lo que le dió obviamente un ingrediente inesperado a mi número. La gente bramaba en la platea, mientras yo, ahí arriba de ese escenario, temiendo ser víctima de algún mordizco. Cuando me di cuenta ya fue tarde. Había que correr y cuidarse de él. Paso rápido y afectado, como si estuviese bailando, pero una danza manifiestamente trágica. El infierno se hacía presente en la escena. Envuelto en una terrible fascinación ese perro se arrojaba encima mío, adorándome, haciéndome suya. Kjn... Kjn... Qué vergüenza, Dios mío, qué vergüenza, al término de la función me paraba en un banquito en la calle para que me dijeran en la cara todo lo que pensaban de mí: Perra, Kencia, Kiwan, Koin, Kjn, Kjn... *(Pausa)*. ¿Soy una perra...? No, no, soy Nina Hagëken. *(Pausa)*. Ojalá pudiera descansar.

EXPÓSITO 1: *(Pausa)*. ¿Nina, pero qué tengo que entender? ¿Que durante tu monólogo de Chejov, en esos relatos desarrollados en un tranquilo ambiente burgués, en el que reina la monotonía, el abandono y la dificultad de los personajes para despertar a la vida, vos mantenías relaciones... íntimas con un perro italiano? Ahora puedo comprender los salvajes aullidos de Titán. La tortura de tantos perros que decidieron suicidarse antes de tener que compartirte conmigo. Es como si te hubiese quedado impregnado algo ácido entre las piernas, como si hubieras desarrollado alguna hormona animal que los enloquece...

7

EXPÓSITO 2: Nina, con Expósito estábamos sopesando la situación y llegamos a pensar de que no es un problema tan grave.

NINA HAGËKEN: *(A Expósito 2)*. ¿No?

EXPÓSITO 1: No. Lo que yo dije es que creo que tendríamos que tratar de encontrar ayuda en algún especialista. Alguien que nos dé herramientas para resolver esto. Porque así...

NINA HAGËKEN: Tampoco tomarlo tan a la tremenda.

EXPÓSITO 1: No, claro. Soy una persona moderna. Sin ir más lejos yo también fui un artista renovador en una época.

EXPÓSITO 2: Contale cuando llevabas cosas en la cabeza.

NINA HAGËKEN: ¿Sabés que actúas muy bien?

EXPÓSITO 1: ¿Sí?

NINA HAGËKEN: Sí, mi amor. ¿Necesitás que yo te lo diga? Te pareces... (*A Expósito 2*) ¿sabés a quién se parece?, Michael.

EXPÓSITO 1: ¿A quién?

NINA HAGËKEN: A un viejo actor.

EXPÓSITO 1: ¿De teatro?

NINA HAGËKEN: No, de cine. Uno que siempre representaba papeles en donde terminaba mal. No recuerdo el nombre. Siempre ayunaba... o alguien le pegaba o moría...

EXPÓSITO 1: Nina... sabés que de cine yo no... ¿Era inglés?

NINA HAGËKEN: Hindú. Te conozco. Estás enojado. No estás cooperando como le prometiste al profesional.

EXPÓSITO 1: Es que a mí no me gusta el cine. Me gusta el teatro.

EXPÓSITO 2: ¿Se dieron cuenta? No hay muchas obras de teatro en donde trabajen perros.

EXPÓSITO 1: Porque un animal no puede soportar el desarrollo dramático desde el principio al fin arriba de un escenario, por favor.

EXPÓSITO 2: Pero películas sí. Películas hay a montones.

EXPÓSITO 1: Porque en las películas, ¿qué pasa?, usan varios perros que son parecidos. Los van cambiando de acuerdo a los requerimientos de la escena. ¿Sabés cuantas perras Lassie había?

EXPÓSITO 2: ¿Cómo cuantas...? Una.

EXPÓSITO 1: 34.

EXPÓSITO 2: (*Pausa*). Lassie iba en la parte de atrás de la camioneta de la familia... ¿34? (*Pausa*). De pronto se pone a ladrar. El abuelo del chico, que era el que manejaba, frena. Iba la madre del chico también en la cabina. Lassie se baja y sin pensarlo se tira por un acantilado al vacío. Me quedé sin respirar. Te vas a matar, Lassie, te vas a matar... (*Pausa*). Por fin, cae a un lago que había abajo y salva a un grupo de jóvenes que habían salido de excursión y se estaban ahogando. Los sacaba de a uno, tomándolos del cuello de la camisa.

EXPÓSITO 1: Bueno, esa perra que llevaba y traía cosas en la boca seguro que no sabía nadar bien. Y la que nadaba bien seguramente no hacía caso cuando querían que dé vueltas en redondo en el piso o que se haga la muerta. Sin contar las cinco o seis que tenían que tirar por el acantilado, porque las tomas son varias.

EXPÓSITO 2: Expósito, la imagen de Lassie cayendo al lago, la cámara tomándola desde abajo del agua, quién me la quita. (*Pausa*). Yo voy al cine. Yo veo cine. Yo hoy veo Fitzcarraldo. Sé que murieron muchos indios de verdad en esa película. Pero murieron de verdad. No estoy inventando nada. Bueno, yo no estoy de acuerdo con eso, con que mueran los indios, pero veo esas imágenes y me emociono. ¿Y por qué?

NINA HAGËKEN: Porque es cine.

EXPÓSITO 2: Y las imágenes en el cine se te fijan de otra manera.

EXPÓSITO 1: Ah, no, no, un momento. Ya me di cuenta. Yo sé dónde va a parar esto. Vamos a terminar hablando de cine. Bueno, si vamos a terminar hablando de cine yo debo decir que a mí, definitivamente, solo me podría llegar a gustar un poco el cine inglés. Nada más. Por eso, Nina, pensé que el actor del que hablabas era inglés. Nunca que me ibas a comparar con un actor hindú.

NINA HAGËKEN: Pero si vos tenés el tipo de ese actor hindú, ese que no recuerdo el nombre... Ese que trabajó en la película *Gandhi*.

EXPÓSITO 2: Ben Kingsley.

EXPÓSITO 1: Ben Kingsley es inglés.

NINA HAGËKEN: Bueno, pero Gandhi se filmó en la India, con una temática del lugar. Y además hay actores hindúes muy famosos. En la India el cine es una industria muy importante. Información de una revista de actualidad. Sí, esa. Se filman cerca de 600 películas por año.

EXPÓSITO 1: ¿Qué tiene que ver? No es un problema de cantidad. Por mí en la India se pueden filmar cien mil películas. ¿Qué me importa eso?

NINA HAGËKEN: ¿Y por qué ofendes a esa pobre gente que hace cine en la India, ahora, si se puede saber?

EXPÓSITO 1: No, por favor, no quiero ofender a nadie. A ver si nos entendemos de una buena vez. Recién yo dije que a mí me gustaba el cine inglés, ¿o no?

NINA HAGËKEN: Sí.

EXPÓSITO 1: Bueno, también estaría mal. Porque lo que tendría que haber dicho, en realidad, es que lo que me gusta del cine inglés son los actores, no el cine en sí.

EXPÓSITO 2: (*Al unísono con Nina*). ¿Y por qué le gustan esos actores si son de cine?

EXPÓSITO 1: Porque se nota, sin duda, que la mayoría pasó antes por el teatro. Nada más.

NINA HAGËKEN: (*A Expósito 2*). Definitivamente el cine como arte no le gusta.

EXPÓSITO 1: Es que en el cine no hay actores vivos. En el teatro, sí. En el teatro el actor siempre tiene que estar ahí arriba del escenario aunque no quiera, salvo que el director marque alguna salida. En cambio...

NINA HAGËKEN: (*Al público*). Bien... A partir...

EXPÓSITO 1: No, esperá un poco. En el cine en cambio... ¿qué pasa?, a ver... Expósito... ¿Qué más pasa? (*Pausa*). En el cine hay cortes temporales, espaciales, infeliz. No se respeta el hilo dramático. Se pasa de un escenario a otro, de una época a otra con total desenfado y uno tiene que aceptarlo así porque sí, ¿eh? ¿Y eso, dónde se vió? Pero por favor. ¿Dónde estuvieron los personajes mientras no se los veía en la pantalla, eh? ¿Qué es todo eso?. Así es fácil hacer actuar a un perro.

NINA HAGËKEN: Bueno, son gustos, Expósito.

8

NINA HAGËKEN: (*Al público*). A partir del momento en que mi marido se enteró de que yo había trabajado en mi número con el perro insistió en consultar a un médico. El profesional consultado, gentilmente, vino a casa y observó a Titán Titanovich desde la ventana del patio...

EXPÓSITO 1: Esperá un poco. (*A Expósito 2 que salió de escena*). ¿Qué estás haciendo, Expósito?

EXPÓSITO 2: Nada. Estaba pensando. (*Pausa*). Pensaba en alguna obra en la que trabaje un perro.

NINA HAGËKEN: (*Al público*). Luego me revisó a mí y sí, consideró que sí, que pudieron haberme quedado núcleos inconcientes de comportamientos de manifestación, digamos, “actoral”, que yo permito que afloren, según él, a partir de una necesidad muy primaria, muy interna, de recordar mis viejas épocas de gloria y éxitos en el espectáculo. Y eso podría estar hoy, de alguna manera, entorpeciendo mi vida afectiva.

EXPÓSITO 1: Nuestra vida afectiva.

NINA HAGËKEN: (*Al Público*). Quiero decir, nuestra vida afectiva, claro. Me aconsejó entonces que trabaje para disolverlas, por ejemplo,

distrayendo esta energía nociva teatralizando algunas escenas dramáticas en dónde trabajen perros empleando los pulichinellas...

EXPÓSITO 1: Polichinellas...

NINA HAGËKEN: Polichinellas... o como corno se llamen.

9

El expresionismo ruso.

Llegada a un nuevo espacio. El idioma utilizado es el ruso.

Nina reconoce el escenario como propio y lejano al mismo tiempo (con todo lo que eso le implica).

Los hermanos se reúnen y luego de un largo diálogo resuelven violentar la situación. Nina es colocada en trance a la fuerza.

Expósito 1 es el encargado de distribuir los roles. Mientras su hermano vigila los síntomas de Titán Titanovich, él interrumpe suavemente la secuencia comenzada por Nina y su perro de peluche. Nina desconfía. Observa cómo su esposo intenta arrancarle el perro de peluche de sus manos. Expósito 1 canta para confundirla. Le arranca el perro e intenta ocupar su lugar de amante.

Nina grita y se sacude. La conducta observable en Titán no se modifica.

Con suma tristeza Expósito 1 se separa de su mujer. Ella aprovecha para lanzarse sobre el perro que había quedado a un lado.

Expósito 1 va a la pared. Roza peligrosamente su cara contra la superficie rugosa. Grueso quejido de hombre. Estado ruso.

Expósito 2 ocupa el lugar de su hermano con distinto resultado. Nina se sacude violentamente. Las sacudidas la sumergen en un nuevo estado de femeneidad. Comienza a llover en la habitación.

Expósito 1 observa a Titán. Luego la escena de su mujer y su hermano. Nuevamente a Titán que parece haberse transformado.

No puede creer lo que sucede. Pero sucede.

Se aproxima a la escena amorosa. Acaricia los cabellos de Nina. Nina habla al oído de su hermano. Expósito 2 sonríe y comienza a canturrear una vieja melodía rusa.

Expósito 1 se levanta. Advierte la pared rota por Nina en una escena anterior y sale.

Vuelve con un pedazo de madera para reparar la pared averiada.

Todos observan en silencio la reparación del espacio escénico.

Fuman. La lluvia se apaga.

Expósito 1 sale.

NINA HAGËKEN: (*Al Público*). Felizmente mi paso por la escena filmica rusa me permitió matar a esa perra que llevaba adentro y convertirme en una mujer normal. Vivir en armonía. Fue un proceso doloroso, como se habrá notado, pero por suerte hoy en día puedo llevar una vida afectiva sin sobresaltos. Titán mejoró su comportamiento. Se convirtió en un perro normal. Permitted que Peter, mi esposo, se acerque a él. Él también le dió muestras de amor. En señal de amistad y reconciliación, le fabricó una hermosa cucha con madera de palosanto. Le ha comprado también unos chichitos importados y un hermoso plato de aluminio para su comida con las dos T grabadas. Además se comprometió a empezar con el tratamiento para dejar de fumar tomando el líquido rojo que Michael...

Se escucha ruido de vidrios rotos. Pausa.

NINA HAGËKEN: ¿Qué pasó?

Entra Expósito 1 con su camisa manchada de rojo, canturreando una melancólica canción rusa.

NINA HAGËKEN: ¿Qué es esa sangre?

EXPÓSITO 1: Tranquila. No pasó nada. No es sangre. Se me rompió accidentalmente la botella del líquido para dejar de fumar que trajo mi hermano. Explotó en el botiquín del baño. Me manché con el líquido tratando de limpiar un poco. (*Canturrea*).

NINA HAGËKEN: Ah, qué susto. Por un momento pensé que todo volvía a... No... mejor no recordar

EXPÓSITO 1: (*A Expósito 2*). Vení, Expósito, que tengo que mostrarte unos libros sobre teatro argentino que compré. Son muy interesantes. Hay unas láminas en las que vas a estar muy interesado. (*Lo aleja de Nina*). Hay que sacar a Nina Hagëken de aquí. Titán Titanovich decidió acabar con su vida rebanándose el cuello con un pedazo de vidrio. (*Exhibe el pedazo de vidrio de la botella rota. Canturrea. Se van sumando al canto melancólico Expósito 2 y Nina Hagëken*)

FIN

Jorge Dubatti

Universidad Nacional de Buenos Aires

Patricia Zangaro (Buenos Aires, 1958) es figura sobresaliente del nuevo teatro argentino en la postdictadura. Dramaturga, docente de dramaturgos, traductora y adaptadora de piezas teatrales de autores clásicos universales, ha escrito algunos de los textos fundamentales en la historia de la escena nacional de los últimos veinte años. La suya es una dramaturgia radicalmente cuestionadora de la posmodernidad, que preserva la producción de sentido político desde la fundación de nuevas territorialidades de subjetividad, desde una mítica y una poética del margen, desde el valor de la otredad y la memoria. Zangaro escribe un teatro que busca incidir en lo social y multiplicar la potencia de recursividad entre obra y comunidad. Un teatro de resistencia micropolítica, *espacio de subjetivación* o, en términos de Félix Guattari, una “máquina de producción de subjetividad”, entendiendo como subjetividad las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos, por extensión la capacidad de producir sentido de dichos sujetos⁵⁶.

Zangaro propone un teatro para una nueva “razón del sujeto”. Erróneamente su dramaturgia ha sido pensada como “epigonal” (esto es, meramente adscrita a la reproducción de las poéticas de otros autores del pasado). El lector debe buscar la originalidad y la fuerza de este teatro en la respuesta que ofrece a los desafíos políticos, culturales y estéticos del presente. La obra de Zangaro expone una subjetividad micropolítica alternativa, *confrontativa*, que enfrenta la macropolítica imperante desde un lugar de oposición, resistencia y transformación, y que provee una morada, una zona de habitabilidad diversa y constante en el tiempo, *otra manera de vivir* y pensar, articulada como *contrapoder* porque no aspira a convertirse en una macropolítica alternativa.

56 Felix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones, 2006, p. 37. La subjetivación teatral puede ser macropolítica o micropolítica. Puede producir una subjetividad que ratifica el *statu quo* y los imaginarios colectivos más extendidos y arraigados, un teatro del conformismo y la regulación social en la ratificación de la subjetividad macropolítica, es decir, la que se expresa en todos los órdenes de la vida cotidiana y se sintetiza en los grandes discursos sociales de representación/ideología con un extendido desarrollo institucional (por ejemplo, la subjetividad del capitalismo o el neoliberalismo en la Argentina actual). En sentido contrario, el teatro puede constituirse en la zona de construcción de territorios de subjetividad alternativa, micropolítica, por fuera de la subjetividad y las representaciones macropolíticas (por ejemplo, las prácticas de los nuevos sujetos sociales de la postdictadura y su configuración –entre otras– en la poética del teatro comunitario). Sobre el “teatro de la subjetividad”, véase J. Dubatti, *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007, pp. 161-178.

Una travesía por los bordes

Cuando en 1997 Zangaro editó un conjunto de sus obras, eligió para el libro el título integrador y significativo de *Teatro y margen*, auténtica declaración de principios poéticos. Escribió en la contratapa:

En mi origen, en la memoria –marca y diferencia– acaso en la frecuentación de la paradoja pueda rastrear mi vocación por los márgenes, esa tortuosa línea de fuga hacia alguna forma de libertad. Pascua rea, Por un reino, Auto de fe... entre bambalinas y Advientos I: El confín y II: Última luna, son algunas imágenes de esa travesía por los bordes de una cultura de cuyo centro recelo, como del abismo⁵⁷.

Zangaro se imaginó inicialmente como actriz: cursó la Carrera de Actuación en la Escuela Municipal de Arte Dramático (egresó en 1979) y continuó su formación actoral en la British Theatre Association (Londres) y en la Argentina. Pero pronto su vínculo con el teatro derivó hacia la escritura y buscó las enseñanzas específicas de la dramaturgia en los talleres de los maestros Osvaldo Dragún, Mauricio Kartun y José Sanchis Sinisterra. Varios años después de contarla como alumna, Kartun escribió:

Es en la decisión atípica de resignificar con descarada audacia géneros y personajes en un bastardeo provocador y premeditado, donde radica la inteligencia, la originalidad, y el enorme poder seductor de la obra de Patricia Zangaro. Profundidad semántica en lo literario y en el discurso escénico, caracteres marginales en géneros periféricos, estéticas y temáticas del borde tratadas con una solvencia poética que ya la querrían para sí los popes de la barra canónica⁵⁸.

Zangaro estrenó su primera pieza en 1986, en el género infantil: *Cada sapo con su pozo* (dirección de Eduardo Ruderman, Auditorio de la Universidad de Belgrano), por la que recibió una Mención de Honor en el Concurso Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Su segunda obra estrenada fue *Hoy debuta la finada* (dir. Jorge Laureti, 1988, Comedia de la Provincia de Buenos Aires), en la que tempranamente pone en evidencia su interés por retomar la poética del sainete criollo.

En 1991 dio a conocer *Pascua rea*, dirigida por Manuel Iedvabni (Sala Galpón del Sur), con la coproducción del Teatro Municipal General San

57 Patricia Zangaro, contratapa de su libro *Teatro y margen*, Buenos Aires, Amaranta, 1997.

58 Mauricio Kartun, "Las delicias de la bastardía", prólogo a Patricia Zangaro, *Teatro y margen*, ed. cit., pp. 5-7.

Martín y la Escuela Nacional de Arte Dramático. *Pascua rea*, que mezcla las convenciones del sainete criollo y del auto religioso europeo, marcó su temprana consagración como autora y le valió numerosas distinciones: Premio Concurso Teatro Semimontado (Teatro Nacional Cervantes, 1990), Mención Concurso de Dramaturgia Rioplatense “Alberto Candéau” (Montevideo 1990), Premio Leónidas Barletta Revelación Autoral (FUNCUN, Fundación Cultural Universitaria, 1991), Segundo Premio Nacional Iniciación (1987-1988).

Pascua rea afirma una actitud que reaparece como constante en la producción posterior de Zangaro: la combinación de estructuras teatrales de diferentes tradiciones de la escena occidental con el imaginario cultural arquetípico de la Argentina. El antihéroe marginado, la identidad en los espacios de frontera, la visión trágica de la vida, la experiencia del dolor y el desamparo como componentes del sentimiento de la patria, el triunfo por la derrota son algunos tópicos de su dramaturgia que atraviesan la literatura y el teatro nacionales a través de dos siglos. La singularidad de la escritura de *Pascua rea* nace del peculiar cruce de convenciones de diversa procedencia, que si bien resultan vastamente conocidas en su forma ortodoxa, por separado, al mezclarse generan una inflexión inédita para las respectivas tradiciones. El teatro de Zangaro reivindica esa mezcla, esas fusiones, esa *bastardía* –en términos de Kartun– como marca de identidad de nuestra cultura.

La directora Graciela Spinelli estrenó en 1993 la pieza de Zangaro *Por un reino* (Teatro de la Campana), obra que resultó finalista del Premio Casa de las Américas (La Habana, Cuba) ese mismo año. En una entrevista Zangaro nos explicó que la escritura de *Por un reino* había nacido “desde el estupor, desde el espanto de un fin de milenio caracterizado por la creciente exclusión de sectores enteros de la población condenados a la marginalidad”⁵⁹. Escrita a partir de la observación de la realidad nacional en los primeros años del menemismo, la pieza marca el giro hacia la tragedia, y Zangaro borra en ella toda huella del registro cómico de sus primeras obras. *Por donde comenzó a colarse el agua* fue escrita por Zangaro en 1994 en colaboración con Susana Poujol y Bernardo Carey.

Otredad de la escena femenina

Su obra siguiente, *Auto de fe... entre bambalinas*, se estrenó en 1996 en el Teatro Nacional Cervantes (dir. Daniel Marcove), y resultó premiada: Leónidas Barletta (FUNCUN, 1996), Trinidad Guevara (Municipalidad de Buenos Aires, 1996) y Pepino el 88 (Secretaría de Cultura de la Nación, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, temporada 1995-1996). *Auto de fe... entre*

⁵⁹ Jorge Dubatti, “Simbólicas imágenes medievales”, *El Cronista*, 28 de octubre de 1993.

bambalinas se repuso en 1997 en la misma sala, y más tarde contó con otras puestas. *Auto de fe...* es la pieza más metateatral de Zangaro: su protagonista es un actor, don Pedrito, en una ciudad virreinal a fines del siglo XVIII (que es metáfora de toda ciudad y de cualquier tiempo, y especialmente de Buenos Aires y la dictadura). Don Pedrito encarna el tópico del margen en tres dimensiones: el actor, el homosexual y el revolucionario. Como ha demostrado Catalina J. Artesi, la obra trabaja dialécticamente con el teatro de Calderón de la Barca⁶⁰.

De 1996 data *Advientos*, compuesta por dos piezas breves: *El confín* y *Última luna* (esta última presentada en francés, con traducción de Françoise Thanas, en 1997 en el Festival Scènes de Naissances, Francia). En ambas piezas, como ha observado Magda Castellví de Moor, Zangaro indaga en la imagen del desierto como margen y remite a la Campaña del Desierto hacia 1870, “en los comienzos de la nacionalidad”, para rescribir la “historia sumergida” a partir de la revisión de las figuras del guerrero y la fortinera en los personajes de Corso y Lidia⁶¹. En 1999, también con traducción de Thanas, estrenó *La boca amordazada* (Festival de Avignon), presentada además en el ciclo *Confesiones* en el Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires (1999, dirección de Michel Didym y Veronique Bellegarde) y en el ciclo *Nueve directores hacemos Nueve* (Teatro IFT, dir. Mónica Scandizzo, 1999).

En el 2000, en el marco del V Teatro Semimontado⁶², presentó *Tiempo de aguas* (dir. Daniel Marcove, Teatro Picadilly). En la génesis de la obra está un peculiar descubrimiento: el *nushu*, escritura milenaria de origen chino y de carácter secreto, de la que se valían las mujeres que no podían leer ni escribir en el espacio público. En una entrevista realizada con motivo del estreno nacional de la pieza en la provincia de Entre Ríos (dir. Augusto Carballal, Grupo El Yunque, 2004), Zangaro señaló que esta obra marca un punto de inflexión en su concepción de la escritura dramática y surge luego de una crisis de silencio:

Tiempo de aguas es un punto de inflexión en mi escritura. Escribí esta obra después de dos años de silencio, de atravesar el vacío, de poner en crisis todo lo que había escrito antes y de llegar a un grado cero de la escritura. A partir de Tiempo de aguas siento que mi escritura cambió,

60 Catalina Julia Artesi, “Auto de fe... entre bambalinas: un barroco actual!” en Patricia Zangaro, *Teatro y margen*, ed. cit., pp. 181-186.

61 Magda Castellví de Moor, “El espacio mítico de la pampa: *El confín*, diálogo teatral de Patricia Zangaro”, en Juana Alcira Arancibia, Yolanda Rosas y Edith Dimo (eds.), *La mujer en la literatura del mundo hispánico*, California, Edición del Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1999, pp. 47-53.

62 Modalidad de escenificación entre el teatro leído y la puesta en escena. No implica estreno teatral pero sí vale como primera presentación pública de la pieza

no en lo esencial porque las preocupaciones y el mundo siguen siendo los mismos, pero hay una mayor economía, un mayor despojamiento, más austeridad en el lenguaje⁶³.

La dramaturga Susana Pujol reconoce en la obra de Zangaro, y especialmente en *Tiempo de aguas*, los rasgos característicos de la “escena femenina”, es decir, de la dramaturgia escrita por mujeres en la postdictadura:

“Considero que la dramaturgia escrita por mujeres se construye a partir de algunos ejes fundamentales: el cuerpo como lugar de representación, y el erotismo estrechamente ligado a él; la parodia de los mitos de la mujer y sobre la mujer, que a través de la ironía descentra el mito y lo hace tambalear; nuestra historia como memoria, patria o identidad, lugar de interrogación sobre el origen, generadora de temas y personajes; el fantasma de la madre, asociado al espacio-tiempo de la infancia, y que es la primera de las leyendas; la propia escritura dialogando con otros saberes o textos, o bien el propio texto inserto en una tradición de teatralidad y artificio; la violencia social, la crueldad y la sumisión, muchas veces asociadas a la ley del padre y al poder patriarcal; la conciencia de borde o marginalidad que transitan en muchas ocasiones los personajes femeninos”⁶⁴.

En una línea complementaria a Pujol, Zangaro afirma en la citada entrevista enterriana que “Empecé a trabajar con la mujer y la escritura. Soy dramaturga porque no escribo otra cosa que teatro. Soy una mujer que escribe, lo cual es una marca muy fuerte. Dramaturgas no hay muchas, si bien siempre digo que ‘el dramaturgo’ más importante que hay –probablemente en toda Iberoamérica– es una mujer: Griselda Gambaro”.

La dramaturgia-testimonio

A partir de testimonios de familiares de desaparecidos en la dictadura pertenecientes a las organizaciones Madres de Plaza de Mayo, Abuelas e Hijos, escribió *A propósito de la duda*, estrenada el 5 de junio de 2000 en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Se habían programado solo cinco funciones para este espectáculo, concebido a la manera del teatro semimontado, pero su aclamación por el público determinó que siguiera en temporada hasta fines de 2000 en el Centro Cultural Recoleta. Esta

63 Sin firma, “Patricia Zangaro: la voz después del silencio”, Diario *Uno*, Paraná, Entre Ríos, 25 de mayo de 2004.

64 Susana Pujol, “Una escena femenina. Una lectura de dramaturgia escrita por mujeres. *Tiempo de aguas* de Patricia Zangaro” (inédito).

pieza generó en 2001 el ciclo Teatrolaidentidad, a cuya programación se sumó durante dicho año. Escribe la investigadora Patricia Devesa:

A propósito de la duda marca una variante en la dramaturgia de Zangaro, porque se trata de una obra que apela a la participación concreta del lector-espectador hacia la búsqueda de la identidad robada a los niños secuestrados o nacidos en cautiverio por el último régimen militar. La pieza fue pensada para colaborar con la labor de Abuelas de Plaza de Mayo en la recuperación de sus nietos. El poder de socialización del teatro que promueve el accionar (...) permitió que, a partir de la duda y el compromiso colectivo de transformarse en una causa que trasciende lo individual ('Mientras haya una sola persona con su identidad robada y falseada, se pone en dudas la identidad de todos'), muchas personas se acercaron para someterse a las pruebas de ADN⁶⁵.

A propósito de la duda evidencia el interés de Zangaro por la reescritura de materiales no ficcionales, relatos de experiencia, autobiográficos o memorialistas. El dramaturgo se vuelve así un "editor" de las palabras de la vida y sus metáforas devienen en metonimias que guardan relación directa, contigua, con la experiencia de la realidad histórica y política. Esta dramaturgia-testimonio otorga al teatro una textura diferente, tensiona la naturaleza imaginaria del teatro dramático (o representativo) con la naturaleza real del teatro postdramático (o presentativo).

Paralelamente a su producción original, Zangaro trabaja como adaptadora y versionista-traductora: *El mercader de Venecia* (1999, dir. Robert Sturua, Teatro San Martín), *La tempestad* de William Shakespeare (Teatro San Martín, 2000, dir. Lluís Pasqual), *Hombre y superhombre* de George Bernard Shaw (dir. Norma Aleandro, 2001, Teatro San Martín), *Rey Lear* (dir. Jorge Lavelli, 2006, Teatro San Martín), entre otras. De alguna manera esta tarea se vincula con una experiencia singular en su trayectoria: en 2002 Zangaro escribió una pieza en torno de ciertos núcleos del mundo chejoviano, *Las razones del bosque* (Teatro Payró, dir. Diego Kogan). El texto fue el resultado del trabajo con los actores y el director, en un proceso de investigación colectiva. Si bien no la aparta totalmente de la dramaturgia de autor (o dramaturgia de gabinete, anterior e independiente del trabajo escénico), *Las razones del bosque* llevó a Zangaro a escribir casi como una directora.

En 2004 Zangaro colaboró con textos de su autoría en el espectáculo musical *Secretos a cuatro voces* interpretado por Marikena Monti (La Casona del Teatro,

65 Patricia Devesa, "A propósito de Patricia Zangaro", en J. Dubatti coord., *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura 1983-2001. Micropoéticas I*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del IMFC, 2002, p. 388.

dir. Diego Kogan), basado en la vida de tres cantantes: Pepita Avellaneda, Edith Piaff y Billie Holiday. Con Marikena Monti volvió a trabajar escribiendo el libro de *Retrato en blanco y negro* (2006, Faena Hotel). En 2005 colaboró con la dramaturgia del espectáculo de narración *Mujeres, raíces de tango* de Liliana Kruszewski, Mona Moroni, Raquel O'Connor y Giselle Rataus (IFT, dir. Mónica Scandizzo). En 2006 se presentaron los *Monólogos Testimoniales* escritos en el Taller de Dramaturgia de Zangaro para Teatroxlaidentidad 2002 (Centro Cultural Plaza Defensa, dir. M. Scandizzo).

En 2006 realizó la dramaturgia de *Una comedia bareback sobre el sida* (Teatro Payró); también en ese año se estrenó su obra *Hic et Nunc (Aquí y Ahora)* (Delborde Espacio Teatral, dir. Alejandro Ullúa), sobre la que la autora señaló:

Hace diez años (1996) escribí *Hic et Nunc* para un grupo de adolescentes de la escuela de Raúl Serrano. En ese momento resonaban los ecos del caso Carrasco, y el servicio militar obligatorio, aunque abolido, se había vuelto aterrador. La televisión vomitaba imágenes del genocidio en la ex-Yugoslavia. Niños armados, niños masacrados, niños explotados. Diez años después, no son mejores las noticias para los jóvenes. El escenario de la violencia, el abuso y la marginación se ha trasladado a cada esquina. Y el mundo de *Hic et Nunc*, mal que me pese, continúa vigente. Acaso su título (*Aquí y Ahora*), que el latín no disimula, sea una premonición.

Entre los últimos textos escritos por Zangaro, aún sin estrenar, se cuenta *La hora nona* (2005), incluida en el número especial de *Tramoya* (Xalapa, México) dedicado a la dramaturgia argentina. En 2003 Zangaro reunió en el volumen *Des-montajes. Reflexiones sobre dramaturgia y dramaturgos*⁶⁶, ocho de sus textos ensayísticos, claves para comprender su pensamiento sobre el teatro.

Bibliografía

- “Pascua rea”. *Teatro '90*, Ed. Libros del Quirquincho, Buenos Aires, 1991.
- Teatro y margen*. Contiene: “Pascua rea”, “Por un reino”, “Auto de fe...”, “El confin”, “Última luna”. Ediciones Amaranta, Buenos Aires, 1997.
- Paques de trai ne-misere*. Les Solitaires Intempestifs, Francia, 1998.
- “Pour un royaume”. *Teatro. Argentine*, Ecritures dramatiques d' aujourd' hui, París, 1999.
- “El confin”. *Teatro. Art Teatral*, Valencia, España, 1999.
- Por um reino*. Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil, 2000.
- “A propos of doubt”. *Index on Censorship*, Londres, 2001.
- “Tiempo de aguas”. *Dramaturgas I*, Nueva Generación, 2002.

66 Patricia Zangaro, *Des-montajes. Reflexiones sobre dramaturgia y dramaturgos*, Buenos Aires, La Bohemia, 2003.

Des-montajes. Editorial La Bohemia, 2003.
“Las razones del bosque”. *Teatro Vivo*, 2003.
“La boca amordazada”. *Nuevo Teatro Argentino*, Interzona, 2003. “Teatro para jóvenes”.
Teatro. Instituto Nacional de Teatro, 2005.
“La hora nona”. Revista *Tramoya*, México, 2006.
Por un reino, Auto de Fe..., *Advientos, tiempo de Aguas, La hora nona* y *Miscelánea*. Buenos Aires: Losada, Colección Nuevo Teatro, 2008.

Obras estrenadas

Cada sapo en su pozo, Auditorio de la Universidad de Belgrano, dirección de Eduardo Ruderman, 1986
Hoy debuta la finada, Comedia de la Pcia. de Buenos Aires, dirección de Jorge Laureti, 1988
Pascua rea, Teatro Galpón del Sur, en co-producción con la Escuela Nacional de Arte Dramático y el Teatro Gral. San Martín, dirección de Manuel Iedvabni, 1991
Por un reino, Teatro de la Campana, dirección de Graciela Spinelli, 1992
Auto de fe...entre bambalinas, Teatro Nacional Cervantes, dirección de Daniel Marcove, con Jorge Mayor, Catalina Speroni e Isabel Quinteros, 1996
Última luna, Festival “Naissances/nouveaux mondes”, dirección de Robert Cantarella, Nîmes, Francia, 1998
Náuseas y variaciones en blue, Teatro Cendas, dirección de Daniel Fanego, 1999
La boca amordazada, Espectáculo “La Confesión”, Festival de Avignon y Festival Internacional de Buenos Aires, dirección de Michel Dydim y Véronique Bellegarde, 1999
A propósito de la duda, Centro Cultural Rojas y Recoleta, dirección de Daniel Fanego, 2000
Las razones del bosque, Teatro Payró, dirección de Diego Kogan, 2002
Tiempo de aguas, Centro Cultural Juan L. Ortiz, Paraná, dirección de Augusto Carballal, 2004
Secretos a cuatro voces, La Casona del Teatro, dirección de Diego Kogan, con Marikena Monti, 2004
Una comedia bareback sobre el Sida, Teatro Payró, dirección de Diego Kogan, 2006
Hic et nunc, Teatro del Borde, dirección de Alejandro Ullua, 2006
El confin y *Última luna*, Ciclo de Teatro por la Identidad, Teatro Payró, dirección de Daniel Fanego y Daniel Marcove, respectivamente, 2007

Premios recibidos

Primer Premio Municipal, 1986/1987
Mención Alberto Candéau, Montevideo, 1990
Leónidas Barletta, 1991 y 1996
Trinidad Guevara, 1996
Pepino el 88, 1995/1996
Teatros del Mundo, 1997, 2006

> a propósito de la duda

Dramaturgia de Patricia Zangaro sobre testimonios de Abuelas de Plaza de Mayo

Luz sobre un Niño que juega a la pelota. Sonido de helicóptero. El Niño abandona la pelota. Una Abuela la recoge, y se le enseña a otras dos, que la miran conmovidas—Luz sobre pareja de Apropiadores. La mujer masajea intensamente el cuero cabelludo de su “hijo”, el Muchacho Pelado.

Las tres Abuelas los observan atentamente.

ABUELA I: ¿La calvicie es hereditaria?

ABUELA II: La calvicie... es hereditaria...

ABUELA III: La calvicie es hereditaria.

Hombre Apropiador se ríe.

LAS TRES ABUELAS: ¡La calvicie es hereditaria!

APROPIADOR: Mi hijo tiene la seguridad de que somos sus padres. Tenemos nuestros documentos, todo en regla. Yo no necesito hacerme ninguna prueba. ¿Para probar qué? Si acá no nos van a juzgar. Estamos condenados de antemano. Apropiadores, torturadores, represores, dicen que somos. Les pregunto si ven alguna señal de tortura en el chico. Yo lo único que sé es que trabajé toda la vida de policía. Y le decía al chico que nunca dijera que papá era policía. Y eso no era mentir, sino obviar. En esta casa no se miente. Hoy en la Argentina, los que luchamos por nuestro país somos delincuentes. Pienso que a mí, como a muchos, tendrían que levantarnos un monumento en lugar de perseguirnos. Pero dejando de lado lo del monumento, tendrían al menos que dejarnos tranquilos. No a mí, que soy un soldado que está luchando contra la ignominia, pero a estos pobres inocentes. Ellos son los que más sufren. Es la familia lo que están destruyendo. Lamentablemente, los derechos humanos son de zquierda. Nosotros no somos humanos. No tenemos derechos

ABUELA I: Mientras haya una sola persona con su identidad robada...

APROPIADORA: (*Interrumpiéndola*). ¡Me lo quieren arrebatar! Hablan de identidad. ¿Y los años que vivió conmigo? ¿Qué? ¿Nace de nuevo? Si hay alguien que es inocente en esta historia, es mi hijo. Y ahora

quieren condenarlo a este destierro. Yo soy y voy a seguir siendo siempre la madre. Yo crié un hijo sano. Tengo que cuidar la salud física y mental de mi hijo. No voy a permitir que lo enfermen de odio y resentimiento. ¿Quieren que les lea la cartita que me escribió a los diez años?

APROPIADOR: (*Incómodo, le susurra al oído*). Ahora no, no es momento.

APROPIADORA: (*Que ya ha desplegado un papel, y se ha puesto los anteojos*).

Madre mía valerosa,
que me cuidas con amor,
eres la más bella rosa
que me salva del dolor.
Cuando en la noche despierto
de mis tristes pesadillas
tú me curas las heridas
con tu cariño sincero.
¡No te apartes de mi vida,
madrecita, que te quiero!

LAS TRES ABUELAS: Mientras haya una sola persona con su identidad robada y falseada se pone en duda la identidad de todos.

Apropiadora abraza al Muchacho Pelado.

MUCHACHO PELADO: Yo me salvé. Tengo una familia, una carrera, un auto. Me siento un number one. Con las minas tengo éxito. Igual que mi viejo. Dice que cuando estaba en la fuerza se las garchaba a todas. Lo único que me jode es la pelada. A mi viejo, el muy guacho, le sale pelo hasta en las orejas. Pero de joven era pelado, igual que yo... (*Se detiene, confundido*). Yo me salvé. Cuando me recibía, el viejo me prometió regalarme un implante. No le gustan los pelados. Dice que tienen pinta de maricones, que le vienen ganas de arrinconarlos, y retorcerles las bolas. Mi vieja, por las dudas, se la pasa haciéndome masajes. Mejor peludo que con las bolas rotas, como el viejo... (*Se detiene, confundido*). Yo me salvé. Cuando me crezca el pelo voy a ser igual al viejo. Me voy a coger todo. Me voy a llevar el mundo por delante. Voy a arrinconar a todos los pelados. Y a retorcerles las bolas. No me gustan los pelados. Son iguales a mi viejo...

El Muchacho Pelado se detiene, confundido ante la mirada acusatoria

del Apropiador. Muchacha I se acerca, y le susurra: "No es lo mismo ser de un lugar que parecerlo."

MUCHACHA I: Mi vieja decía: Dame el tenedor. Era una película de un cumpleaños familiar. Y mi vieja aparecía un segundo, y decía: Dame el tenedor. Mi vieja estaba de ocho meses cuando la chuparon. Yo nací en el Pozo de Banfield. Una mujer policía se apropió de mí. Como mil veces habré rebobinado la película. Y mi vieja todo el tiempo: Dame el tenedor, dame el tenedor. Es la única imagen que tengo de ella viva. A la mujer policía no quise verla nunca más, ni para putearla. Si alguien te miente en lo más básico, que es quién sos, de dónde venís, ¿cómo no vas a poner en duda todo lo que te diga? Uno en el fondo sabe. Aunque te mientan, uno en el fondo sabe. Porque no es lo mismo ser de un lugar que parecerlo. A mí me encanta ir los domingos a comer fideos con mi abuela. Van los tíos, los primos. Cada vez que digo: Dame el tenedor, me río. No sé, es como sentir la presencia de mi vieja. No la ausencia, sino la presencia.

Vuelve el sonido del helicóptero. La Muchacha se aleja, corriendo.

Las Tres Abuelas avanzan hacia los Apropiadores, que comienzan a retirarse, indignados.

ABUELA I: A mi hija la secuestraron cuando estaba embarazada de seis meses. Sé que tuvo un varón, y lo estoy buscando.

ABUELA II: Tengo mis tres hijos desaparecidos. Graciela, la menor, estaba a punto de dar a luz. No tengo noticias de ninguno de ellos.

ABUELA III: Mi nuera estaba embarazada cuando la secuestraron junto con mi hijo Ignacio. Tengo noticias de que nació una niña en el Hospital Militar. La sigo buscando.

Un hombre, sentado en la platea, comienza a gritar.

HOMBRE: ¡Un momento! No puedo callar. Tengo algo que decir. Cuando fue el golpe acababa de terminar el curso de gendarme. Fui acuartelado y me dieron el pase al Destacamento Móvil 1 de Campo de Mayo, que fue un escuadrón que se preparó para combatir la guerrilla. A mí me tocó integrar varios grupos dentro y fuera de la Capital. Estuve en la Brigada Olimpo, mi tarea era conducir detenidos. Los trasladaba de un lugar a otro, o al Aeroparque Metropolitano, o a Ezeiza. Yo manejaba un camión robado a la familia Bruckman hnos., como todos los vehículos de

la Brigada. Los detenidos iban medicados e inconscientes, en situación de delirio. En el último viaje me tocó llevar a una mujer que estaba a punto de dar a luz. A mí no me informaban lo que iban a hacer con los detenidos, pero uno lo imaginaba. Vi varias mujeres embarazadas en Olimpo. A una detenida la llevé al Hospital Militar, y luego un oficial de inteligencia se hizo cargo de la criatura. Era una forma de protegerlos, para que no crecieran en un medio subversivo. A la madre, sin vida, se la trasladó a la base, y de ahí se la llevó a Puente Doce, donde se cremaban los cuerpos en tachos. Se ponían cubiertas, se echaba combustible, se tiraba el cadáver, y se volvía a tapar con más cubiertas. Yo no siento remordimientos porque no maté a nadie. Yo sólo trasladaba detenidos.

Un grupo de jóvenes inicia un sorpresivo "escrache" contra el Hombre represor, al grito de "¡Asesino! ¡Asesino!"

El Muchacho Pelado empieza a irse, pero el Niño le sale al paso.

NIÑO: A mí me arrancaron de los brazos de mis padres. Mi abuela me está buscando.

CORO DE JÓVENES: *(Al ritmo de la murga)*. ¿Y vos sabés quién sos?

MUCHACHA II: *(Saliendo al encuentro del Muchacho Pelado)*. Mi hermano acaba de cumplir 20 años. Todavía lo sigo buscando. Me lo había imaginado como un pendejito molesto con el que iba a poder jugar. Es duro acostumbrarse a lo que ya no puede ser, a lo que no compartimos, a lo que no nos dijimos.

CORO DE JÓVENES: ¿Y vos sabés quién sos?

ABUELA I: No es solo la voz de la sangre.

ABUELA II: Es la voz del espíritu.

ABUELA III: Es la voz de mi hija que me impone buscar a mis nietos.

CORO DE JÓVENES: ¿Y vos sabés quién sos?

MUCHACHO I: *(Saliendo al encuentro del Muchacho Pelado)*. ¿Vos sabés quién sos? ¿Qué días cumplís años? A mí me dijeron que nació el 3 de julio de 1977, pero yo había nacido el 1ro de agosto de 1976. Me robaron un año de mi vida.

MUCHACHA III: *(Acercándose al Muchacho Pelado)*. Hace muy poco conocí mi historia. Los recuerdos borrosos eran porque yo tenía cinco años el

día en que se llevaron a mis padres, mis tíos y mis abuelos, y nos dejaron a mi hermano y a mí en una plaza con los juguetes en la mano. Los recuerdos son borrosos, pero hay recuerdos.

CORO DE JÓVENES: ¿Y vos sabés quién sos?

NIÑO: Lo más importante es saber quién sos. Todo el mundo tiene que saber quién es, si no no es nadie, o piensa que es otro.

MUCHACHA IV: ¿Hasta cuándo creen los apropiadores que pueden seguir engañándolos?

MUCHACHO II: (*Saliendo al encuentro del Muchacho Pelado*). Quiero saber si tengo un hermano. Sueño con él, un hermanito de 22 años. Yo lo necesito a él porque es parte de mi identidad. Lo que daña no es la duda, sino la mentira.

ABUELA I: Tengo 70 años, y hace más de 20 que lucho. Nos empuja el amor por los seres que buscamos. Porque no saber de dónde viene uno es como flotar en el aire, no tener raíces.

CORO: ¿Vos sabés quién sos?

NIÑO: Mi abuela me está buscando. Ayúdenla a encontrarme.

El Muchacho Pelado empieza a irse, turbado.

MUCHACHO III: (*Llamándolo*). ¡Pelado! Me dijeron que tengo la misma forma de cruzar los brazos. Así, como si estuviera acunando a un chico. Mi viejo desapareció cuando yo tenía cuatro años. Mi familia me dijo que se había ido a Tierra del Fuego. Pero de cara no me parezco. Eso dicen. Aunque yo creo que hay algo en la comisura de los labios. Algo así, como una risa. ¿Te imaginás lo que significa que tu propia familia te mienta? Claro que esos gestos no se ven en las fotos. Yo quisiera saber cómo agarraba el cigarrillo, cómo cagaba, o si le gustaban las sardinas. Aunque te mientan, uno en el fondo sabe. Porque una mañana uno se levanta y no sabe de dónde le vienen tantas ganas de comer sardinas. Congelado. Así quedó el viejo. Congelado en una foto de pendejo. Pero era un ser vivo, ¿no? A lo mejor tenía un tic en la boca, así como una risa. Y comía sardinas, como yo. Me gustaría tanto que la foto se pusiera en movimiento. Que hablara, que se riera, que puteara, que dijera boludeces. Que se cruzara de brazos, como acunando a un chico, así, igual que yo. Y vos... ¿sabés quién sos?

CORO: ¿Y vos sabés quién sos?

ABUELA II: Dentro de veinte años ninguna de nosotras va a existir, pero la lucha va a seguir para todos aquellos que tengan la duda de ser hijos de una generación desaparecida.

ABUELA I: Cada chico que encontramos es como si hubiéramos encontrado a nuestro nieto.

MUCHACHA IV: (*Avanzando hacia Muchacho Pelado; está a punto de dar a luz*). Las torturas durante la gestación, el parto en cautiverio, la separación de la madre a poco de nacer... Eso queda escrito en algún lugar del alma. Yo tengo la esperanza de que un día, ahora, o dentro de cuarenta años, mi hermano empiece a buscar.

CORO DE JÓVENES: (*A público*). ¿Y vos sabés quién sos?

APAGÓN

Bolivia

Willy O. Muñoz
Kent State University

En Bolivia los primeros años de la segunda mitad del siglo XX coinciden con la Revolución Nacional de 1952, la que hace posible la nacionalización de las minas, la reforma agraria y el voto universal. Si bien el momento histórico justificaba la aprobación de dichas reformas, la premura con la que se las llevó a la práctica, sin un plan bien pensado hasta sus últimas consecuencias, creó una fragmentación a nivel nacional, desorientación que desencadenó una lucha partidista, profundizó las escisiones entre las clases sociales y desató una ola de terror originada por el gobierno mismo.

En la historia del teatro boliviano, esa convulsión política trae como consecuencia un vacío cultural que se prolonga hasta mediados de los sesenta, época en la que comienza la era de los teatros experimentales y los festivales de teatro en La Paz. El año 1967 es especialmente memorable puesto que en esas Jornadas Julianas de la Juventud de La Paz se escenifican los mejores dramas del teatro boliviano en lo que iba del siglo XX. De los dramaturgos nuevos se ponen en escena *El hombre del sombrero de paja*, que trata de la función del escritor en la sociedad contemporánea, y *La peste negra*, una alegoría de la represión política que se había vivido una década antes. Ambos dramas de Sergio Suárez Figueroa. De Guillermo Francovich se presentó *El monje de Potosí*, cuyo mensaje subrepticamente alerta al pueblo para que no se deje engañar por líderes falsos. Al año siguiente se publican los dramas de Suárez Figueroa y *Vértigo*, de Gastón Suárez. Este hecho es trascendental puesto que por primera vez se publicaron las obras ganadoras de un festival de teatro.

En 1967, en Cochabamba, se funda IBART (Instituto Boliviano de Arte), cuyo propósito era la profesionalización del artista, meta que no se logró puesto que el teatro era una actividad que los artistas realizaban después de horas de trabajo, de ahí el desaliento de muchos aspirantes a actores que abandonaron pronto su actividad teatral. Sin embargo, el logro de IBART fue convertir a Cochabamba en el centro teatral más importante de Bolivia por los festivales que organizaba, siendo los más memorables los de 1977 y 1979. Las dictaduras militares que azotaron al continente a partir de los setenta y la crisis económica de los ochenta tuvieron igualmente un efecto pernicioso en el teatro boliviano.

IBART pierde su influencia a nivel nacional, pero de su seno surge un novel actor, Jorge Hohenstein, quien se muda a Santa Cruz y se convierte en uno de los pilares del teatro de esa ciudad del oriente boliviano. A partir de 1986 se hace cargo de la dirección del elenco de la Casa de la Cultura “Raúl Otero Reiche” donde hasta 1995 desarrolla una actividad continua. Escenifica obras de los más afamados dramaturgos mundiales y, en capacidad de estreno, pone en escena obras nacionales como *La última fiesta* de Oscar Zambrano, 1990, y *Tu nombre en palo escrito* de Oscar Barbery Suárez, 1992, además de que publicaba una revista de teatro, *Casateatro*.

En 1991 llega a Bolivia el argentino César Brie y se establece en Yotala, un pueblecito cerca de Sucre y allí funda Teatro de los Andes. Su intención inicial era incorporar al teatro la riqueza cultural boliviana que se encontraba en los mitos y ritos indígenas, en la música y la danza de sus fiestas populares. Los dramas escritos por Brie constituyen un puente entre Bolivia y Europa, donde este dramaturgo se formó. Sus obras *Sólo los giles mueren de amor* (1993) y *Ubú en Bolivia* (1994) son una clara manifestación de esa hibridez cultural. Sin embargo, sus últimas obras, *Las abarcas del tiempo* (1995), *En un sol amarillo* y *Otra vez Marcelo* (2005) responden exclusivamente a la situación política por la que atraviesa Bolivia. Teatro de los Andes también publica la revista de teatro *El Tonto del Pueblo*. En un tiempo relativamente corto Teatro de los Andes ha logrado establecer una fama nacional e internacional bien fundada, reconocimiento que le ha valido múltiples premios ganados tanto dentro y como fuera de Bolivia.

Sin embargo, la mayor contribución de Brie a la actividad teatral boliviana es la profesionalización del artista. La presencia de Teatro de los Andes cambia la mentalidad de los actores de lo que representa hacer teatro en Bolivia. Los integrantes de Teatro de los Andes viven juntos en una granja dedicados íntegramente a la actividad teatral. Allí se han formado los primeros actores nacionales que viven exclusivamente del teatro, me refiero en particular a Lucas Achirico, Gonzalo Callejas y Daniel Aguirre. Fuera de la enseñanza de las técnicas teatrales, los talleres que Teatro de los Andes imparte han contribuido a forjar una conciencia profesional entre los actores bolivianos que se iniciaban en las tablas nacionales. La disciplina en la formación del actor y las giras anuales que Teatro de los Andes realiza por las Américas y Europa para autofinanciar su actividad teatral han servido de modelo para otros grupos noveles que buscan profesionalizarse en un país donde la actividad teatral no forma parte de los hábitos de la ciudadanía.

En 1989 Diego Aramburo funda Kíkinteatro y pronto se convierte en el

director más importante y controversial de Cochabamba. Aramburo tiene una formación ecléctica debido a los varios estudios de arte dramático realizados en Brasil, España, Francia, Canadá y los Estados Unidos. Los dramas de Aramburo se caracterizan por una excelente preparación actoral y por la creación de un espacio escénico sugerente, a veces minimalista, todo apoyado por un ingenioso juego de luces e inteligente sonomontaje. El resultado es un espectáculo que satisface estética y éticamente. Ha formado a las mejores actrices bolivianas del momento, como Lía Michel y Patricia García. En Bolivia ha sido galardonado con varios premios nacionales y su labor asimismo ha sido reconocida en el extranjero, y como consecuencia surgen las invitaciones de montar obras en otros países o las múltiples becas que ha recibido en el transcurso de su vida profesional.

En las tres ciudades más importantes de Bolivia –La Paz, Santa Cruz y Cochabamba– los pocos teatros que existen permanecen gran parte del tiempo cerrados y solo se nota una actividad inusitada durante los festivales de teatro. En la práctica, los festivales se han convertido en el factor más importante para el desarrollo de la dramaturgia boliviana, especialmente los festivales internacionales que se realizan en La Paz, organizados por Maritza Wilde, y Santa Cruz de la Sierra, a cuya cabeza se encuentra René Hohenstein, eventos en los que el teatro nacional puede compararse con el arte de elencos extranjeros, comparación que indica que lo mejor del teatro boliviano está a la altura de lo más selecto del teatro internacional. Entre los actores nacionales se destacan David Mondacca, cuyos monólogos se caracterizan por una expresividad emotiva, sentimientos que evoca con una voz envolvente que toca las fibras más profundas del público.

No cabe duda que en la última década el teatro boliviano ha construido una base sólida que garantiza una continuidad en el quehacer teatral, cosa que no sucedía en el pasado, cuando el teatro nacional se caracterizaba por una serie de comienzos e interrupciones. Han contribuido a esta actividad la fundación de UTOPOS –que es una Red Nacional de Grupos de Teatro Independiente, fundada en 1998, cuyo propósito fue cooperar colectivamente en todos los aspectos de la puesta en escena y conseguir la profesionalización del actor– el establecimiento de la Escuela Nacional de Teatro en Santa Cruz, los múltiples talleres ofrecidos por directores extranjeros, generalmente argentinos y chilenos, y las giras de teatro que algunos elencos nacionales han realizado por países limítrofes con Bolivia, experiencias de verdadero aprendizaje que les incentiva para seguir perfeccionando su arte.

Tradicionalmente Bolivia ha carecido de dramaturgos y el reducido número

de dramas escritos no satisface la demanda de los elencos nacionales. Sin embargo, los pocos dramas escritos son de excelente hechura. Entre ellos sobresalen los dramas históricos de Guillermo Francovich, Raúl Botelho Gosálvez y Joaquín Aguirre Lavayén, las tragedias de Sergio Suárez Figueroa, el teatro del absurdo de Oscar Zambrano y Luis Ramiro Beltrán y las tragedias político-sociales de César Brie. La nueva generación de actores formada en talleres teatrales ha empezado a escribir, cuyo primer esfuerzo es la antología *Quipus. Nudos para una dramaturgia boliviana* (2008). Por su parte, Imákina Comunidad Teatral publicó *Teatrales. txt. Bolivia, 2002-2007* (2008), que en gran parte son dramas de creación colectiva. Entre los dramaturgos noveles sobresalen Diego Aramburo y Eduardo Calla con dramas de textos fragmentados, mientras que Selma Valdivieso, Claudia Eid y Karmen Saavedra exploran el mundo de las mujeres. Willy O. Muñoz ha dejado constancia de la historia del teatro de su país en *Teatro boliviano contemporáneo* (1981), en su *Antología selecta del teatro boliviano contemporáneo* (2005) y en anuarios y ensayos en los que analiza los dramas más importantes de Bolivia.

Willy O. Muñoz
Kent State University

Diego Aramburo nació en Cochabamba, Bolivia, el 8 de septiembre de 1971. En 1989 fundó un elenco teatral, el que a partir de 1996 lleva el nombre oficial de Kíkinteatro, grupo al que dirige en la escenificación de sus propios dramas. Este joven director teatral está entre los pocos artistas del arte escénico que vive de la actividad teatral y, a través de los años, ha llegado a ser uno de los directores más galardonados de su país. Ganó repetidamente el Premio Nacional de Teatro: en 1998 por *Tres fases de la luna*, que es una adaptación teatral sobre textos de John Pielmeyer; en 2000 por *...Feroz*, escrito en cooperación con Johnny Anaya; en 2002 por *Amataramarta*; en 2003 por *Ese cuento del amor*, escrito con Claudia Eid; en 2004 por *4.48 psicosis*; y en 2004 por *Crudo*, de su propia autoría. *Landrú, asesino de mujeres*, con el elenco del Taller de Teatro U.P.B. obtuvo el Premio al Mejor Espectáculo y Mejor Dirección en el II Concurso Nacional de Teatro Universitario Quimeras en el 2002. La puesta en escena de *Romeo y Julieta* mereció el Primer Premio a la Mejor Obra, Mención de Honor a la Dirección y Dramaturgismo y el Premio a la Mejor Escenografía en el Concurso Nacional Bertolt Brecht el año 2007.

Su quehacer teatral se perfeccionó gracias al permanente contacto con gente de teatro en países extranjeros. En 1992 obtuvo una beca del gobierno del Brasil para realizar estudios universitarios en la carrera de Artes Escénicas en UNIRIO, en Río de Janeiro. El año 2003 el gobierno español le otorgó una beca para directores teatrales. Al año siguiente, en mérito a su actividad teatral, el gobierno francés le invitó para trabajar con Hubert Colas, con quien dirigió *Hamlet*, obra que recibió varios Premios Molière en Francia, y en el 2006 la UNESCO lo eligió entre los jóvenes artistas destacados del mundo para trabajar con el Théâtre du Trident, en Canadá.

Diego Aramburo inició su carrera como dramaturgo cuando todavía estaba en la secundaria con *Concierto en vida* (1989), drama que tiene como tema la educación. *Recuerda al sol* (1990) es un poema de corte dramático que escribió como respuesta a la muerte de su padre después de una larga y penosa convalecencia. *Profecía sobre el desierto del mal* (1993) es un drama cómico pro ambientalista escrito juntamente con Alejandra Aramburo, Inés y Carla Bustamante. Oscar Jordán y Christian Castillo cooperaron en la concepción de *Cave ne cadas* (1993). *Salomé* (1994), basado en los textos de Anthony Burgess y Oscar Wilde, esta comedia dramática

adapta pasajes bíblicos para hacer una crítica del abuso del poder en la sociedad contemporánea. En *Nosferatu: Ejercicio del folklore del poder y el romance* (1997), fusiona el Drácula de Brahm Stöcker con el K'arisiri, personaje mítico andino que viste sotana y que roba la médula de las personas dejándolas sin ánimo, síntoma que deviene la metáfora de aquel amor que consume a la persona. En *Pedro Páramo* (1997) dramatiza algunos cuentos de Juan Rulfo. *Camino al hospital* (1998) es una comedia pedagógica escrita en cooperación con Claudia Eid y Johnny Anaya. *Tres fases de la luna* (1998) está basado en los textos de John Pielmeyer. ... *Feroz* (1999) es el resultado de un trabajo de improvisación escénica escrito con Johnny Anaya y la colaboración de Fernanda Salamanca y Claudia Eid, texto que conjuga las figuras históricas de Domitila Chungara, una mujer de las minas de Bolivia, y Sor Juana Inés de la Cruz con la fábula de *Los tres cerditos y el lobo feroz* para dramatizar la oposición de las mujeres a los abusos del machismo. *Amataramarta* (2002), nuevamente escrito con Johnny Anaya, tiene como tema la incapacidad de un psicópata de dejar de matar. *Ese cuento del amor* (2003), escrito en colaboración con Claudia Eid, es un drama de profundas emociones, que abriga en su seno la relación sadomasoquista de un amor prohibido, vergonzoso, incestuoso primero, necrofilico luego. *Crudo* (2004), este policial cómico que tiene como pretexto las actividades de una banda de “cogoteros,” gente del hampa que asesina a taxistas ahorcándolos para quedarse con su dinero y vehículo, trata más que todo del tiempo. La representación fragmentada de la acción permite que todos los desenlaces de un evento sean posibles. En esta obra que se caracteriza por la violencia y la misoginia, en la repetición de una y otra escena es factible que en una Dos mate a Tres, pero en otra subsiguiente Tres mate a Ella. De esta manera, la obra en sí no concluye, sino que puede repetirse hasta agotar todos los posibles desenlaces de los personajes. *Fragmentos líquidos* (2005) fue escrito en Francia. El aspecto lingüístico es la principal característica de este poema dramático a tres voces. Las palabras inconexas se hilvanan para luego servir de referente a posteriores articulaciones, a un lenguaje aliterado, parónimo, cacofonía en la que expresiones simples como (no) ser, (no) querer decir, (no) poder decir adquieren un máximo valor connotativo. *Kikinteatro cuenta Pinocchio* (2006), drama destinado principalmente para los adolescentes, basado en el cuento de Collodi y la novela de Mary Shelley, *Frankenstein*, dramatiza las experiencias de un niño nacido con una discapacidad y la discriminación que sufre como consecuencia de ello. *Transparente* (2006) trata de la invisibilidad de las acciones de algunos personajes marginados por la sociedad.

Una de las influencias fundamentales tanto en la escritura como en la puesta en escena de las obras de Aramburo proviene de *Hamletmachine*, de Heiner Müller, por el recurso de un lenguaje connotativo que multiplica el significado referencial,

por el uso de la música, de sonidos, por la proyección de imágenes, de modo que la plasticidad del espacio escénico adquiere un efecto dramático. Su lenguaje fragmentado, poético, proviene tanto de Müller como de Beckett, a los que se debe añadir el lenguaje metafórico, del creacionismo promulgado por el chileno Vicente Huidobro. Y de James Joyce absorbe la capacidad de estructurar la obra de manera que obtenga un máximo de significado.

El tema fundamental de las comedias y dramas de Aramburo es la situación de la mujer en el mundo contemporáneo. Para dramatizar los juegos de poder entre el hombre y la mujer produce textos híbridos en los que se mezclan armoniosamente los escritos de autores extranjeros con las tradiciones y relatos bolivianos, codificados con un estilo fragmentado, connotativo de la desintegración de la sociedad.

A partir de 1999 los textos de Aramburo revelan una identificación más personal con los temas que escribe. En cuanto a la puesta en escena, desde 2003 experimenta una renovada conciencia de la plasticidad en la representación teatral. Debido a este nuevo acercamiento estético, sus puestas en escena devienen espectaculares, pródigas en aspectos visuales y sonoros, como en *Happy Days* de Beckett.

Aquellas puestas en escena de sus textos dramáticos que no siguen una narración lineal no han sido bien recibidas en Bolivia por la representación anti-realista, por su lenguaje aparentemente inconexo. A *Ese cuento del amor* se le objetó el tema del incesto. Irónicamente, las representaciones de *Ese cuento del amor* y *Crudo* han sido elogiosamente recibidas por críticos en el extranjero, por un público más acostumbrado a este estilo de representación teatral. *Tierra* es su obra más controversial por el uso del desnudo.

Bibliografía

Aramburo, Diego. "Crudo". "(Carmen por detrás)". En *Quipus. Nudos para una dramaturgia boliviana*. Ed. Marta Monzón. La Paz: Plural Editores, 2008. pp. 11-38.

"Fragmentos líquidos". En *Quipus. Nudos para una dramaturgia boliviana*. Ed. Marta Monzón. La Paz: Plural Editores, 2008. pp. 39-49.

y Claudia Eid. "Ese cuento del amor". En *Quipus. Nudos para una dramaturgia boliviana*. Ed. Marta Monzón. La Paz: Plural Editores, 2008. pp. 135-148.

Willy O. Muñoz
Kent State University

Claudia Eid nació el 26 de abril de 1976 en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. Comenzó su carrera teatral actuando en *La zorra y las uvas*, dirigida por Hugo Francisquini con el Elenco Municipal de Teatro de Cochabamba el año 1997. Como actriz ha formado parte de varios grupos independientes, entre estos, Kíkinteatro, dirigido por Diego Aramburo, bajo cuya tutoría inició su formación en dirección y dramaturgia. Ejerció el cargo público de directora del Taller Municipal de Teatro de Cochabamba del 2001 al 2003 y del Taller de Teatro de la Universidad Privada Boliviana. El año 2004 fue becada por Casa de Américas de Madrid, España, para realizar cursos de dirección y escritura dramática donde tuvo como maestros a José Sanchis Sinisterra, Rafael Spregelburd, Sergi Bel Bel y otros. A partir del año 2005 asume la dirección del elenco El Masticadero.

Ese cuento del amor que escribió con Diego Aramburo ganó el Premio Nacional de Teatro Peter Travesí el año 2003.

Claudia Eid escribió su primera obra junto con Diego Aramburo, *Ese cuento del amor*, estrenada el 2003, la que fue publicada en la antología *Quipus. Nudos para una dramaturgia boliviana* (2008). En este texto también publicó *Desaparecidos*, obra escrita durante su estadía en Casa de Américas, en Madrid y Barcelona. Este drama fue estrenado el año 2005 y presentado nuevamente durante el V Festival Internacional de Teatro FITAZ, 2006, y luego en Teatremos Juntos, 2007. En este drama, unos jóvenes se encuentran en la encrucijada entre el pasado, habitado por la influencia y recuerdo de sus padres, y el futuro, etapa llena de incertidumbre en la que los personajes sienten la imperiosa necesidad de afirmar su identidad, formar relaciones e inclusive definir su preferencia sexual.

Claudia Eid es también la autora de una obra inédita, *La partida de Petra*, dirigida por ella misma y estrenada con el elenco El Masticadero en el Festival Nacional de Teatro Bertolt Brecht, 2007, temporada en la que obtuvo los premios a la Mejor Dramaturgia, Mejor Dirección y Mejor Actor. Con esta pieza también participó en el VI Festival Internacional de Teatro FITAZ, en La Paz el 2008. Esta obra tiene como tema la inmigración de una joven a España,

situación que da lugar a subtemas como la discriminación y las diferencias político-sociales entre el primer y los llamados países del tercer mundo. Sin embargo, la acción también gira en torno a una pareja infértil española que literalmente intenta robar los óvulos de la inmigrante para concebir un hijo. En esta otra línea de acción se dramatiza las desavenencias de la pareja, la violencia doméstica, la incompetencia sexual y el lesbianismo. Los dos ejes temáticos tienen en común la búsqueda aunque de objetivos diferentes. La obra hubiera logrado más precisión si tuviera mayor unidad estructural.

Claudia Eid, como sus personajes, también se encuentra en una etapa de búsqueda de una forma dramática adecuada para los temas humanos que desea teatralizar. Sin embargo, esta joven está empeñada en perseverar en el arte dramático y con el tiempo encontrará la vena apropiada para expresar los temas que conciernen mayormente a los jóvenes de su generación.

Ese cuento del amor se presentó en Bolivia en el Festival de Teatro Internacional de Santa Cruz de la Sierra, en el V Festival Internacional de Teatro FITAZ, 2006, en La Paz, en los Temporales Teatrales de Puerto Montt, en Chile, y en el Teatro del Pueblo en Buenos Aires.

Bibliografía

- Eid, Claudia y Diego Aramburo. "Ese cuento del amor". En *Nudos para una dramaturgia boliviana*. Ed. Marta Monzón. La Paz: Plural Editores, 2008. 135-148.
- Eid, Claudia, "Desaparecidos". En *Nudos para una dramaturgia boliviana*. Ed. Marta Monzón. La Paz: Plural Editores, 2008. 149-161.

> ese cuento de amor (relato en partes)

claudia eid & diego aramburo

Dónde
Quién
Cuándo

EN ESCENA:

DONIS, hombre, adulto relativamente joven
ELLA 1, mujer parecida a DONIS
ELLA 2, de edad similar a los anteriores
(las didascalias pueden ser enunciadas)

ESTA OBRA BASA SU TEXTO (DE MANERA LEJANA Y LIBRE) EN LA TRADICIONAL HISTORIA DEL "MANCHAY PUYTU", RETRATADA EN DIVERSAS CRÓNICAS DE LA VILLA IMPERIAL DE POTOSÍ, EN LA LEYENDA ANÓNIMA DEL MISMO NOMBRE (TRADUCIDA POR JESÚS LARA), Y EN LA POSTERIOR NOVELA DE NESTOR TABOADA TERÁN SOBRE EL MISMO TEMA.

(I. Dónde)

(1)

Ella 2 está en la sombra

...

ELLA 2: Viento

...

DONIS: ¿Alicia?

...

Mi corazón inflado Inflamado Está por reventar

Te siento tibia, blanca y hermosa

Ansío tus labios, el brillo de tus ojos No siento culpa Ven para apoyar
tus pechos en el mío, que se aplasten en mi tronco ¿Cuán cerca estás?

¿Alicia?

...

¿No hay nadie?

...

¿Alicia?

¿Dónde fuiste? ¿Dónde te llevaron?

...

ELLA 2: No busques más

DONIS: ¿Dónde está?

ELLA 2: Cómo quieres que te diga algo que no sé

DONIS: Me miras con miedo Sabes algo

ELLA 2: Adiós

DONIS: ¿Sabes dónde esta?

Tu cara tiembla, debes decirme, no te vayas

...

ELLA 2: Ya debo partir

DONIS: ¿Por qué me tienes miedo? Quédate para decirme todo lo que sepas

...

¿Qué pretendes? ¿Por qué no hablas?

...

ELLA 2: Se secó

Aquí mismo

Cerró

Sola, solita Y su sangre dejó de circular

Estaba muerta

...

DONIS: No es verdad

No puede estar muerta

Si está muerta es porque alguien la mató

Estaba sana, no había razón para que muera No hay razón para que muriera Es tan joven, no hay razón El velorio ¿Por qué nadie me dijo del velorio? Su recuerdo está aún muy vivo sin velorio Me hace falta llorarla Como habrán llorado Tantos Lo habrá disfrutado Tanto Su cuerpo no puede estar vacío, es mentira

El aire se acaba

...

Mi mirada en el horizonte

...

(2)

ELLA 1: ¿Duermes?

Ella 1 está en la sombra.

- DONIS: Alicia
- ELLA 1: Donis, despierta para verme
Háblame con cariño, con suave voz, con ternura
Tengo cosas que contarte
- DONIS: ¡Alicia! Me asustas, no te muevas
- ELLA 1: Te necesito
- DONIS: ¿Por qué no estás a mi lado?
- ELLA 1: Tu ausencia me causó gran dolor, me encontraron muy flaca, sin hablar, casi sin respirar, me metieron dentro la tierra Sácame Donis
Sácame de ahí, no es mi lugar Mi lugar es contigo Mi muerte no ha llegado
Donis, no dudes de mí
Esperé tu llegada como mi última esperanza
No estoy muerta Donis Dicen No estoy muerta
Tú y yo tenemos que morir juntos Dicen No estoy muerta Dicen
- DONIS: Tú me enseñaste que uno no deja Yo no te voy a dejar
¿Por qué no cumples tu palabra?
Alicia No te vayas
¡Alicia!
Donis se incorpora bruscamente

(3)

- DONIS: Qué hago aquí parado en medio de tantas tumbas
Esa tumba que me señalaron No es de ella
Estoy aquí frente a la tumba de una Alicia que no tiene ni apellido, solo dice Alicia con marcador y así quieren que crea que eres tú
No han puesto fotos ni flores, las flores blancas que te gustan
¿Recuerdas? No hay pista de que seas tú No hay pista de que estés adentro No puedes estar adentro
Tengo que ver dentro, tengo que ver
Por una cuestión de entendimiento debo hacerlo Debo comprobar que eres tú Ahí
Me cuesta
¿Y si me ven? Si aparece alguien, si me atrapan, si me están viendo
Quisiera no tener que hacerlo Tengo que apurarme No podría explicar

Mis manos se mueven solas, han decidido cavar con sus uñas Cavan más, cavan para no encontrarte en esta tumba, estoy llegando profundo, saco piedras que me lastiman, mis uñas han empezado a sangrar y arder Llego más profundo Llego a la tumba donde no puedes estar La tierra, en mis uñas, me absorbe, me quiere llevar Hasta su vientre Donde no puedes estar
Rápido Me está llamando Tiene que ser más rápido
Removeré toda la tierra destruiré todas las plantas, destrozaré todas las paredes hasta que esté a mi lado
La voy a sacar
Por favor, sigue respirando
¡La enterraron viva!
La estoy ayudando, con mis uñas, ya heridas, ya gastadas, las mismas uñas, cavo la tierra
El lugar donde la encerraron para privarla de nuestro calor
Es profundo, no alcanzo a tocarla
Mi llanto remoja la tierra
De rodillas sobre tu cuerpo, cavo Sobre tu cuerpo Perdón ¿Te aplasto?
Sé que falta poco para tocarte, mi corazón se sale por la garganta
Mis uñas siguen sangrando
Debes necesitar aire, espera, estoy bajando La tierra está húmeda, puedo ver muy poco aquí dentro
Mis manos ya no son suficientes, me ayudo con palos y piedras ¿Me escuchas? Mueve tu cuerpo para remover la tierra ¡Alicia! ¿Estás bien?
¿Me escuchas? Dime algo Alicia Ya llego
¡Tu brazo!

DONIS: ¡Alicia!

ELLA 2: Donis

DONIS: Eres tú
Mi Alicia

ELLA 2: Donis

DONIS: Estás completa

Tienes tierra en las orejas y en la boca entreabierta No la tragues Los escarabajos caminan por tu cuerpo azul

(Un llanto dulce)

(4)

DONIS: ...Me están mirando...

Tus ojos me miran Están vivos Abiertos como mi corazón Como tus
piernas Como tu tumba Negros y abiertos ¡Cuánto me duelen tus
ojos abiertos!

Vamos, Vámonos

Nunca te moriste

Al salir te has golpeado un ojo Perdón Si puteas tienes razón Estaba
resbaloso Tienes razón

¡Alguien!

Quédate quieta como si me hablaras Disimula Alicia Yo hablo

Yo Solo Ella En realidad ella solo se siente muy mal Pero todo bien

Yo me hago cargo Normal Todo normal ¡No! Mejor no tocarla Por
favor Sí Se ha ensuciado un poco En realidad mucho Llovía
Resbalamos ¡Sin tocarla he dicho!

Perdón

Gracias

Vamos De ese nos libramos

Espero llegar a casa sin más problemas

(5)

DONIS: Finalmente en casa

Despierta, estás muy fría, no tienes pulso

¿Qué te pasó?

Reacciona

Este olor

¿Dónde?

Indispone

Quiero vomitar Sobre tu cuerpo Perdón

Tu cuerpo se ha vuelto el hogar de los escarabajos, los gusanos, que
no resistieron tu belleza intentaron poseerte Tus indiscretos deseos

Debías esperarme no más

Tienes que respirar

Estamos en casa, a salvo

Por favor respira

ELLA 2: No me mires así

DONIS: Lo que necesitas es calentar tu cuerpo

Métete al agua caliente Cuidado con las heridas que te han quedado

abiertas ¿No te arden?

Encontré la cremita humectante de leche de pepinos que te gusta entre tus cajitas, te la pongo en todo tu cuerpo para que la piel te quede como potito de guagua, odiabas que tu piel se te parta Lavo tus cabellos, el agua caliente desprende mechones y piel ¿Quieres bicarbonato para el amarillo de tus dientes?

Alicia Abrázame Alicia, dame calorcito

Te necesito alegre y torpe como cuando te movías Te necesito brillante de deseo No fría Yo sé que puedes lograrlo Te tengo conmigo y te tendré viva

(6)

DONIS: Sigues tan fría

Deja que te abrace, más fuerte, froto todo tu cuerpo con mis manos, sigo todas tus curvas y pliegues, eres suave deliciosa ¿Te acuerdas cuando te echabas encima mío para abrigarme? Nos sacábamos toda la ropa y nuestras pieles juntas generaban más calor ¿Quieres probar? Estoy más flaco y ya no soy tan caliente, discúlpame Te paso mi aliento para que el calor empiece por tu pecho y baje hasta tus pies, tu lengua está tiesa pero igual la caliente

Me asusta verte así Desnuda Me asusta estar tan cerca de tu cuerpo, de tu carne Me asusta sentir deseo Este deseo que siento

...Te caliente por dentro Penetrarte me da el placer inalcanzable que solo se experimenta contigo

Recorro todo tu cuerpo con mi lengua, lo caliente, lo poseo por completo, te doy vida te animo Me animas, me satisfaces totalmente, tu vientre se prepara para abrigar mi esperma

¡Alicia! Estás moviendo tu cuerpo Tienes una sonrisa en los labios Tus manos relajadas tratan de tocarme

¡Está funcionando!

Te mueves Te mueves

¡Alicia!

(7)

- DONIS: Hoy no has hablado
¿Estás triste?
¿Estás pensando en mí?
- ELLA 2: Mi corazón Detenido en nuestro tiempo Ya no respiro Casi no te veo
No me olvides
- DONIS: Tu corazón no puede estar detenido Alicia
Hago todo, pero no escucho latir tu corazón ¿Por qué no late? ¿No late más por mí?
Nunca fue mi punto fuerte Escuchar Siempre pides que te escuche más
Siempre necesité que me hables al oído
¿Quieres que escuche tus latidos?
Necesito tener las cosas cerca para escuchar
Voy a arrancarte el corazón
Seré cuidadoso, es la última herida, lo prometo, estarás viva para nuestro aniversario
Pondré tu corazón en mi pecho Serás parte de mí Tus alegrías serán mías, mis latidos serán tuyos Llorarás mis lágrimas
No es fácil romper las costillas, el esternón, no es fácil desprender ese corazón endurecido por el tiempo, no es fácil carnear
Con mis manos Abro el pecho como abrí la tierra para sacarte Con mis uñas No hay sangre, todo es seco, no hay quejas, no alaridos
Está frío Olor Esta vez no quiero vomitar No adentro
...Necesitas un perfume...
Tus cosas se deshacen adentro Esto no está bien
Algo aquí parece completo Debe ser tu corazón
Lo voy a lograr Alicia Haré vivir hasta a las piedras
¡Es tu corazón!
Rodeado por bichos, negro y arrugado Tengo tu corazón
Yo le daré cada latido sin abandonarlo ni un segundo de mi vida, a cambio solo te pido que no te quedes tan quieta y callada
Alicia
Al volver tendrás que usar chompitas de cuello alto

(8)

Silencio

DONIS: No reacciona ¿Qué espera?
¿Qué esperas?
¿Te faltan fuerzas? ¿Necesitas más tiempo? ¿Es cuestión de tiempo?
¿Cuánto tiempo más debo esperar? ¿Debo esperarte para siempre?
Me estoy desesperando Mañana es nuestro aniversario y tú ya deberías estar aquí
¿Es eso?
¿Una sorpresa de aniversario?
Claro
Siempre le diste importancia a esas cosas
¿Tú quieres que sea mañana!
Haré todo lo que necesitas Tu corazón en mi mano, latiendo, y mi calor en todo tu cuerpo No puedo fallar Festejaremos como nunca, toda nuestra alegría saldrá mañana, bailaremos y cantaremos felices por seguir juntos y nada nos va a separar
Prepararé el corazón más maravilloso y prodigioso de todos los tiempos, lo puliré y limpiaré sus arterias para que corra tu sangre y por intermedio de tu cuerpo llegaré a tu alma
Es mi última esperanza

(9)

DONIS: Se escurre, salta, se cae ¿Dónde está ese maldito corazón? No tengo tiempo
Lo que me dirías ahora que se están perdiendo tus pedazos Siempre te enojas cuando se me pierde algo
Ahí está
El pedazo que se le ha soltado se lo voy a costurar

ELLA 2: No llores

DONIS: Te pegaré todos los pedazos que te faltan
Voy a bañarte más seguido con agua de flores, de las que te gustan, empezaré a hacerte hacer gimnasia ¿Te acuerdas de las marionetas? Te puedo hacer bailar con sogas y poleas para que tus extremidades recuerden el movimiento Eso sí, estás frágil, no te me caigas
Sé sincera No debe ser fácil soportarme Nos hemos hecho tantas cosas Nos hemos dicho tantas veces que no debemos estar juntos
Tú quieres un hijo
Quieres cuidar a alguien

Yo solo quiero cuidarte
Si quieres podemos tenerlo A mí me da miedo aún, pero para ti Para
que no te vayas Puedo cambiar Cambio todo lo que necesites No te
vayas Ven Alicia Tengamos el hijo que siempre me has pedido Alicia
No te quedes así Tengámoslo ahora mismo, si quieres

(9.1)

La espera ha terminado Ayer herví tus pies y ampollados los planté a
tierra firme
Me dijeron que eso te haría venir a mí
Mira como tu corazón late en mis manos lo mantengo así en
movimiento
Te ves tan hermosa
Está difícil, tu cuerpo, lleno de bichos, se ha vuelto resbaloso y no es
fácil entrar en ti, cuesta mantenerte unida No te alteres Todo
empieza a funcionar Tu corazón en mi mano Yo dentro de ti Los
latidos El calor Todo junto Hoy Un fuerte golpe de vida que te
reanimará de una vez
Yo voy haciendo lo mío
Me gusta tanto estar en tu cuerpo Han cambiado pero aún puedo
sentir las paredes de tu sexo No te preocupes, luego me limpio lo que
se prenda a mí ahí dentro El sabor de tus dedos también ha
cambiado, los meto en mi boca y son amargos, recorro tus brazos por
mi cuerpo y están fríos Meto tu corazón en mi boca Meto mi lengua
en tu boca y me cuesta abrirla, por eso he roto tu mandíbula Perdón
Llega el momento Hoy
Alicia Siento cómo empiezas a llenarte de vida, siento que tu corazón
empieza a palpar solo, mis manos casi no lo mueven
Alicia ¡Tu alma vive!
¡Alicia!

(9.2)

DONIS: De noche es un ángel Dormidita
Luego de tanto hablar, tanta cosa, tanta pelea
Y dormida es un ángel
El día de nuestro aniversario primero dan las diez, luego las once y

las doce y media y después ni el día ni la noche tuvieron sentido,
sonido Son

DONIS: Era mi última esperanza
¿Alicia? ¿De verdad te fuiste?
Tengo ganas de patearte y sacudirte para devolverte hasta el fondo de
la tierra
Era mentira
Ya estoy cansado
Fantasías, locuras, estupideces y ninguno de los dos lo quiso admitir
Sabías que no ibas a volver
Ahora costuro yo mis calcetines
Ya no como pan en la cama y no dejo migas
El hilo dental lo uso una sola vez
He aprendido a cocinar un par de platos de los que comíamos los
fines de semana para que turnemos la cocina
Y aun leo en las noches pero con una lámpara pequeña para que la
luz no te haga enojar
Me he comprado talco para que el olor de mis pies no te moleste
Alicia
Ya no dejo entrar al gato a la casa
Voy a ser mejor Alicia
¿Quieres volver?

(10)

DONIS: Hoy tampoco tocaste tu plato de comida
Yo no puedo moverme Estoy congelado con tu corazón en mi
garganta
Me da vergüenza que me veas así, no estoy derrotado, solo estoy
cansado
Alicia No conseguí que tu corazón empiece a latir
El mío sigue latiendo contando el tiempo Es para ti
Empiezo a pisar el vacío, ya no es necesario moverse

(II. Quién)

(1)

- DONIS: Ven para que estemos juntos Ven para que te arroje
ELLA 2: He venido, Donis mi amor
Traigo todo
DONIS: Nuestra primera noche juntos Nuestra luna de miel Te ves hermosa
ELLA 2: Tengo nervios Toma mis manos
DONIS: Toca mi pecho Quiero guardarte Acaricio todo tu cuerpo percibo cada detalle, siento cada olor
ELLA 2: Donis, acaríciame hasta gastar mi piel
Toma leche sin tragarla, humedece mis pechos
DONIS: No puedo tomarla
ELLA 2: No digas que no
DONIS: No puedo tomarla, no puedo retenerla en mi boca Quiero escupirla
ELLA 2: Estás perdido, te ves frágil, despojado, derretido
DONIS: La agonía Habla La desesperación de no tenerte
Sigo tropezando en el camino
Lo siento ¿Estás bien?
ELLA 2: Donis Mira mis manos Son para ti
He caminado mucho para venir a ti
Mis manos para ti
Toda yo para ti

(2)

- ELLA 2: Sus vestidos los has juntado con los míos, pensé que estaban guardados en otra parte
DONIS: No había campo, no quiero que se deterioren
ELLA 2: Junta su ropa con la tuya, no con la mía
DONIS: Has visto todos sus vestidos, la mayoría blancos, le sentaba muy bien el blanco, a ti también te sienta
ELLA 2: Mi piel no se nota con el blanco, me veo pálida
DONIS: Por qué no usas la ropa, no tiene nada de malo
ELLA 2: Debes botar sus cosas
DONIS: No puedo botarlas, pero las guardaré en el depósito

ELLA 2: Me sigues mirando de esa forma Me pides Me ruegas que use sus cosas y vestidos

DONIS: ¿Has sentido el dolor de la ausencia?

ELLA 2: Basta de llamarla y recordarla

DONIS: Me gustaba cuando peinabas tu cabello de otra forma

ELLA 2: Mi cabello no ha cambiado

DONIS: Has dejado de hacer tus cosas

ELLA 2: Hago lo que siempre he hecho

DONIS: Quiero que uses esos vestidos, me gusta cómo te quedan

ELLA 2: Mi cuerpo no se acomoda a sus ropas necesito mis vestidos los has ocultado de nuevo

DONIS: ¿Cuál es tu nombre?

ELLA 2: No te entiendo
Deja de burlarte

DONIS: Alicia
¿Qué hago sin ti?
Mi Alicia
Tu
Alicia

ELLA 2: La nombras todo el tiempo, empieza a nombrarme a mí, yo estoy aquí Ella no, ella no existe más

(3)

DONIS: La locura de no tenerla va pasando hasta volver a la locura de tenerla
Alicia
Su perfume Su aliento Que llenaba de deseo el ambiente Sus resbalones en cada escalón
Está volviendo
El frío que dejas al pasar, el susurro en mis oídos Más viento ahora
Más frío hasta los huesos
Alicia
Te conozco el silencio
Te conozco el juego

(4)

- DONIS: ¿No me vas a obedecer?
(*Hace doler*)
- ELLA 2: Deja de cantar así Donis Me haces daño
- DONIS: Voy a seguir cantando la canción que me hace hablar con las almas que han venido a nuestra casa, tienen penas como las mías Y si no te peinas como antes, no reconoceré más tu cara y no me apiadaré más de tu voz
¿Soy claro?
- ELLA 2: Tu corazón palpita De pena en pena y de fracaso en fracaso
...
- DONIS: ¡Dónde están sus cosas!
¡Dónde están todas sus cosas!
- ELLA 2: Guardadas como deben estar, yo también puedo guardar sus cosas
- DONIS: ¿Dónde?
(*Golpea*)
- ELLA 2: Dime mi nombre
- DONIS: ¡No encuentro ninguna de sus cosas!
- ELLA 2: Encuentra las mías
- DONIS: No estoy proponiendo Ni preguntando
Empieza a cantar las melodías de nuestra infancia para que no me enfermes más
¡Canta ahora!
Escúchame Alicia Te pido que vuelvas Mira mi cara Se muere en vida y la tuya vive en la muerte
Reconoce mi voz Vuelve ya Mi Alicia
- ELLA 2: Donis ¿Qué te pasa?
No te acercas, semanas y no te me acercas, meses y no me hablas
Quietito en el piso, en ese lugar del piso
- DONIS: ¿Por qué el depósito está cerrado?
Dame la llave
¡Alicia!
- ELLA 2: No soy Alicia Y tampoco quiero serlo Ella prefirió dejarte Eso me obligas a hacer ¿Quieres que me vaya? Que me deshaga de ti ¿O quieres tú deshacerte de mí? ¿Quieres matarme?
No puedo verte así
- DONIS: Me costó mucho sacarte de ese lugar, no puede ser que no percibas

nada ¿Quieres volver?
¿Quieres?
Voy a matar a la falsa
(Se lanza La ahorca)
¿Cuál es tu nombre?
¡Dime!

ELLA 2: No es Alicia, no quiero ser Alicia, mi cuerpo no se encarna en el
de ella, ella te dejó, yo no quiero olvidarte
¡No quiero!

DONIS: ¡Alicia!
¡No hagas esto!
Me voy lejos ¡Voy lejos!
¡Alicia!
(La suelta Se va)

(5)

ELLA 2: Caigo, caigo sin pisar fondo
Tropiezo en el silencio que me has dejado Donis
Ven Te amo
Guardo tus cosas, las uso como tú lo hacías para que no se deterioren
Rocío tu perfume en la casa para sentir el olor de tu presencia
Los vestidos me hablan de ti, me dicen dónde estás Me dicen que te
traiga a casa
Quiero contarte todo lo que me pasa A quién más se lo podría contar
Los lugares por los que paso son muy tristes y me siento solita No veo
una puerta por dónde salir No te veo
¡Ya no puedo! Cansada de recorrer desiertos me paré en medio de las
flores del jardín, pero en un lugar inmenso que no era nuestra casa
No te vayas así ¿No entiendes que estoy confundida?
Donis, una cosa necesito que me digas, pero con el corazón en la
mano Sin miedo Por favor Donis Dicen que estoy muerta ¿Es
verdad? Dime ¿Es verdad?
¿Estaré siempre sola como cuando dijiste que ibas lejos? “Voy lejos
Voy lejos”
Cuando te fuiste me fui contigo y dejé mi cuerpo temblando de frío
Nunca más volví a sentir esa tibieza en mi barriga Nunca más sentí
esa alegría

No me quejo del gozo Mi anhelo era padecer así No creas que estoy
 enojada No puedo enojarme contigo
 No sabía lo que iba a ocurrir entre los dos Me llamaste Alicia, mi
 Alicia por primera vez Me gustó tanto aquello que entonces pensé
 que nunca más podría detenerme, que cada día necesitaría más Y me
 abría para que entraras
 Siempre serás mi hermano y agradeceré siempre escuchar mi nombre
 con tu voz Me gusta tanto que me digas Mi Alicia porque eso soy
 Pensé que extrañarías nuestras flores y te corté una Sé que te la voy a
 dar
 Que tocaré tu mano fuerte y venosa Porque no soy esa muerta seca e
 insensible
 Donis ¿Extrañas nuestras flores?
 Tu presencia es muy fuerte
 No soy floja Si al volver me encontrabas en el mismo lugar que me
 dejaste, es porque me gusta conservar la sensación que me
 impregnaste en el cuerpo
 ¡Te extraño mucho!
 Quiero estar en nuestra cama contigo Besar tu cara Tus labios
 Quiero que te quejes de la huella que mi peso le hace a los colchones
 De mis resbalones De mis torpezas
 No podemos estar separados Te amo demasiado
 No sigo el camino No quiero seguirlo porque es el vacío que nos
 espera
 Toco el fondo de la amargura Estoy en el abismo de las tristezas
 Todo se vuelve más borroso tengo miedo de olvidar tus ojos, el color
 de tu piel La memoria falla en el desierto de la soledad
 ¿Qué estarás haciendo sin mí?

(6)

ELLA 2: Esa canción es para mí Donis te alejas cantando con tanta ternura
 No puedo resistir

(Enciende)

ELLA 2: Mis nuevos vestidos volverán a ser blancos
 Me aparecen nuevas cicatrices en el cuerpo, nuevas marcas Las viejas,
 las que había tapado, para darnos una nueva vida Las marcas de tus
 manos en mi cuello, en el sótano Las marcas de tus manos en mi

pecho, arrancando mi corazón

Sí

Todo el tiempo estuve aquí, cerca de ti Esperando siempre en la oscuridad En los rincones que quieren escapar del peligro

Sí

Encerrada en un cuarto sin puertas ni ventanas, sin paredes

Sí

Soy yo

Vuelve

Donis

Puedes poseerme Puedes quedarte ¿No me reconoces? Me puedes nombrar He vuelto para amarte siempre

DONIS: ¿Cuál es tu nombre?

ELLA 2: ...

Alicia

Soy tu Alicia, la de siempre

(Arde)

ELLA 2: Soy dueña de un cuerpo destrozado haciéndose cenizas

He recordado mi nueva vida en la anterior

(III. Cuándo)

(1)

ELLA 1: Las cosquillas debajo de la mesa, dentro del ropero, debajo de la cama

Muy pequeños

Muy bonitos, hermanitos

DONIS: En las noches, los juegos, ese olor, Está cerca

ELLA 1: ¿Quieres jugar?

DONIS: Respiras fuerte

ELLA 1: Tengo calor, no hay nadie, no dejo de oler, fuerte

Y cuando estábamos dentro de esa barriga, el mismo olor, fuerte

DONIS: Las cortinas abiertas, la puerta sin seguro, cuidado

ELLA 1: Pon seguro

Tengo calor, me lames la cara

Lame mis labios, mi lengua, mis pechos

DONIS: Quiero seguir así
ELLA 1: Quiero seguir
DONIS: Toco, te toco
ELLA 1: Más abajo
DONIS: Estás mojada
ELLA 1: Tócame adentro
DONIS: Toco, tiemblo, lamo, escucho, me embadurno, entro
¡Cuidado!
ELLA 1: ¡Sin detenerse! No hay nadie
DONIS: Tus labios recorren todo mi cuerpo, me estremezco
Tu lengua conoce cada rincón en mí
ELLA 1: Tiemblo, palpito, me mojo, te mojo
DONIS: Solitos, chiquitos, mi hermanita penetro
ELLA 1: Duele
DONIS: ¿Está bien?
ELLA 1: No importa, me gusta, mi garganta, se seca, me palpita, se me
sube, va a explotar, no pares
DONIS: Mi cabeza, mis manos, mi respiración entrecortada, voy a
reventar, no puedo parar, me gusta
¡Un dolor! ¡Dulce!
ELLA 1: Dulce dolor

(2)

ELLA 1: ¡Arrancan mi cabello, pisan mi garganta, golpean mi cara!
Te siguen golpeando, me pegan, me pisan fuerte la barriga, nunca
más, nunca más
DONIS: Controlan el tiempo, controlan cuando comemos, controlan
cuando nos miramos
Me haces temer, me haces temblar, me haces relamer
ELLA 1: Con cuidado, controla tu silencio, tus pasos, tu respiración
DONIS: Nadie puede saber, espían, reniegan, nos pegan
Lo hacemos, muerde un trapo, evita gritar
ELLA 1: Me gusta, tanto, lo hacemos, me gusta tocarte, placer que ahoga
Te necesito todo el tiempo, abrázame, te quiero ahora

Ya no puedo esperar
La sensación, la boca, jugo, caliente, deseo tanto, sin camisa

DONIS: Estoy contigo, aquí, ponte un vestido

ELLA 1: La ropa se pega, mi piel, me sofoca, refréscame

DONIS: Aguanta un poco, después, nos mojamos juntos

ELLA 1: No aguanto esperar, todo el tiempo, ruego, sin calma, con deseo,
todo el tiempo, no salgas más, adentro, dentro la cama, dentro de
mí
Sorpresa Malditos
Golpes, vergüenza, golpes, sangre

DONIS: Desmayados, en el suelo se miran sangrando

ELLA 1: Cierran la casa se van, dejan
Se van, castigan, pegan, gritan, se van

DONIS: Los ojos de odio, nunca más, los dedos cruzados atrás

ELLA 1: Mirando al suelo, sin decir nada, parados nos miran, con la voz
odiosa preguntando si creemos que está bien, si no sentimos
vergüenza, si nos parece normal

DONIS: Vergüenza

ELLA 1: Miedo

DONIS: Deseo

ELLA 1: Entre mis piernas
Calor

DONIS: Vuelven, Vuelven a pegar, pegan más fuerte

ELLA 1: ¡Corre!

(2.1)

ELLA 1: El sótano
A salvo, vivimos

DONIS: Atrapados, abandonados, no quiero salir, caliente, la casa, nos
pegan
No salimos, nos quedamos

ELLA 1: Nos tenemos, abrazamos, comemos, lamo la sal de tu piel, me
tomo la leche que te sale, la crema que refresca

DONIS: No salimos, nos quedamos

- ELLA 1: Crecemos, nos tocamos más, más adentro, más
DONIS: Crecemos, sabemos más, hemos hecho más
Tus pezones negros, tus pelos negros, tus nalgas grandes, tus axilas
huelen, me gusta
ELLA 1: Huelen, axilas, pies, entre piernas, cuello, huelen, me excita,
seguimos, no paramos, tus pelos entre mis dientes, pelos en mi
garganta, ríes
DONIS: Sus pasos en nuestras cabezas, nos buscan, nos gritan, se van,
vuelven, nos gritan, no ven, no encuentran
ELLA 1: No salimos, nos tenemos todo el tiempo, todo el tiempo, estamos,
sin ropa, sin nada
DONIS: No se fueron, volverán, no salimos, nunca más
ELLA 1: Nunca más ¿Nunca más?

(3)

- ELLA 1: No hay comida, es oscuro, huele mal, se fueron
DONIS: Me canso, me enfermo, quiero comida, toco y sigo tocando, todo
el día, me sigo cansando, cansando
ELLA 1: Toca, más, no te canses, no llores, no hay comida
DONIS: No hay comida, tu barriga crece, no comemos, tu barriga crece
ELLA 1: Crece, soy grande, seguimos aquí, crece, vomito, lloro, crece
Se sale, llora, lloro, duele, es feo, se salió, no comemos
DONIS: No comemos, no come, ya no llora, no se mueve, nos lo comemos,
es feo
ELLA 1: Es feo se salió, no lloraba
DONIS: Seguimos, no te toco, tengo asco
ELLA 1: Lo comimos, te da asco, tócame, entre las piernas, lame mi cuello,
respira en mi oreja, lámela, lame la cera
DONIS: Sigue el hambre, eres grande, bonita, sal, sal solita Del sótano, sal,
trae comida
ELLA 1: El sótano caliente, ellos arriba, el niño comido, no hay comida
¿Dónde voy?
DONIS: Busca, eres grande
ELLA 1: Sola no, nos buscan, ven, eres grande

DONIS: No Nos ven nos matan, ve sola
Después, volverás, estaremos desnudos, mojados

ELLA 1: No sé

DONIS: Volverás con comida, repondré mis fuerzas, te voy a besar,
relamer, empapar, sal

ELLA 1: ¿Me amarás?
Dejas de amarme y me muero, vas a sufrir, no encontrarás este placer

DONIS: Nunca vas a morir, trae comida, sal

ELLA 1: ¿Es bueno?

DONIS: Sal

ELLA 1: No cierres, ya vuelvo, te toco, me empujas, me voy

(4)

ELLA 1: Les gusto, me dan comida
Como pan, llevo pan al sótano, me tocan, me dan comida
Me abres
Me voy
Me pegan, me besuquean, me dan comida
Como
Llevo pan al sótano, toco, toco
Me abres
No me tocas, comes, comes, no me tocas
Te miro, deseo, el pan, deseo, tu boca, deseo, tu carne, tus labios, los
tengo, te enojas, comes, comes
No me tocas, ellos me tocan, me comen, tú no me tocas, me tocan
Me enojo, te toco, te enojas, comes, comes, me tocas, te toco y te
enojas, es bueno, es mejor, tenemos que hacerlo, es mejor
Me bañaré cada hora, el olor que dejo en las sábanas, mi olor

DONIS: No me molesta el olor

ELLA 1: Mis caricias no se cansan de tu cuerpo
Cada vez que no es a ti A quién toco Deseo tocarte más Y crece el
deseo de tenerte siempre

DONIS: Todo el tiempo me tocas, me enojo, no entiendes, nos van a
matar, van a quemar el sótano, van a volver, a quemar

ELLA 1: Cuidame, no quiero ir No sabes lo que se siente

DONIS: Dime, afuera, ¿cómo es?
ELLA 1: Cuídame, cuídame, hermanito, desde chiquitos me cuidabas, ven,
ven conmigo, no solita, no sin ti, no afuera
DONIS: Te toco, te miro, sal, trae comida
ELLA 1: Me voy y los llamo, los llamo y vienen, vienen y matan
DONIS: No puedes llamarlos, nos pueden matar, nos odian, nos pegan
Vamos, separados, sin vernos, sin hablarnos, sin conocernos, sin ser
hermanos, vamos

(5)

DONIS: Tan lejos, no me mires, sigue como siempre
ELLA 1: Te veo, me ves
DONIS: Sí
ELLA 1: Te quedas callado
Es duro, él me hace, todo lo que hace
Aprieta, cómo me aprieta
Es muy grande
DONIS: No
ELLA 1: Me pegan, me manosean, me tocan, me dan comida
Otra vez, me pegan me sacan cabellos, me tocan, me miran adentro,
meten cosas, me pegan, su lengua en mi oreja, su mano en los
cabellos de mi nuca, jala, estira
Mete y saca un dedo, hago lo mismo, entrando y saliendo, veo, me
encanta
DONIS: No los dejes, qué te hacen, qué meten
¡Fuera!
ELLA 1: No habrá comida, no grites, haz lo mismo, en mi nuca, en los
huecos de mi nariz, me pegan, me gusta, me gusta
DONIS: Me da rabia No lo dijiste
La lengua en las orejas, la lengua en la nariz, su cuerpo contra tu cara,
sentado en tu cara, los dedos en ti, los dedos son solo míos, el sabor
agridulce, que te resbala, la transpiración en tu entrepierna, atrás,
adelante, entre tus pechos, solo míos
Te pego, sangras, no gritas, sonrías, me da rabia, te pego más, te

quiero hacer daño, te pego más, más
No quiero mirarte más

ELLA 2: Quiero tenerlo

(6)

ELLA 1: De vuelta al sótano

Sin comida, sin tocar, sin mirar, me muero, pégame, me gusta, te gusta yo sé, tienes miedo te contienes pero te gusta

DONIS: Miedo de tocarte así, de pegarte con rabia, de matarte a golpes

ELLA 1: Encerrados aquí abajo, sin esperanza, condenados, castigados, amarrados, solitos

No te enojés, mírame

DONIS: Miro, deseo, salivo, mucho, transpiro, mucho, babeo, erecto

No te pego

ELLA 1: Pégame, babéame, pégame, bésame

Sin miedo, no hay nadie

DONIS: ¿Por qué? Te gusta tanto, no es bueno, te mueres, tienes moretes, heridas, estás mal

ELLA 1: Estoy feliz, me quieres de nuevo, pégame

DONIS: No puedo, no quiero, es malo, no puedo

ELLA 1: Te pido te ruego, sin miedo, sin vergüenza, es mejor así, pégame

¡Pégame!

¡No puedes, no me vas a tener nunca, no como los otros, mi hermano no puede como los otros, ellos me tocan, me pegan, mi hermano no!

DONIS: ¡Te pego!

Te gusta, me gusta mucho, no aguanto la alegría, no aguanto el placer, te ahorco y te gusta más, me gusta más

ELLA 1: Más, me gusta más, no hay nadie, somos libres, bien libres, bien solos

DONIS: Me gusta, libres, solos, extasiados

ELLA 1: Te amo, hermanito, mi cuidador, mi vida, mi amante

DONIS: Te ahorco más, sonríes, te ríes mucho, das vueltas, mojada, muy mojada

Me mojo

Mojados
Solos Libres

ELLA 1: Más fuerte, mis pechos revientan en tus manos
Golpes en mi vientre
Sabor delicioso
Me das tanto placer
¡Revienta!
Antes no lo había sentido
Tan fuerte

DONIS: Basta
No
Basta

ELLA 2: El hijo
Lo quiero

(7)

DONIS: Volvieron, caminan encima, cavan ¡Van a encontrar la puerta!

ELLA 1: Silencio, callado, no saben, no encuentran, remueven cenizas

DONIS: Callados, ocultos, debajo de todo, con miedo, nos ven y nos matan, nos ven y nos matan

ELLA 1: En una trampa

DONIS: Escapamos, corremos

ELLA 1: Por dónde, nos ven y nos matan

DONIS: Cavamos y nos enterramos, salimos separados, un túnel

ELLA 1: No, eso tarda, nos ven, nos encuentran, no separados

DONIS: Mejor separados

ELLA 1: No, me mato, no aguanto me muero, tócame, bésame, métete dentro, muy dentro, me mato y listo

DONIS: No

ELLA 1: Y listo

DONIS: No, tranquila, no llegan, no encuentran, no llegan, buscan, buscan, no saben, tranquila

ELLA 1: Pégame, me gusta, tócame, mete cosas
Me da placer, no te detengas

Más

Pégame, llénate de furia

Sacude mi cuerpo, muerde mis pechos, golpea mi cara, no importa que tenga moretes, me gusta, más

Eres mío

Jura, que vamos a estar juntos, para siempre, hasta la muerte, jura

DONIS: Para siempre

(8)

ELLA 2: Viento

ELLA 1: Semanas, meses, no crecemos, decrecemos

DONIS: Decrecemos, flaquitos, secos

ELLA 1: No encuentran, todavía, pueden encontrar, buscan tumbas, nos buscan

DONIS: Nos buscan, un abrazo

ELLA 1: Por última vez, entre mis dedos pelusas, en mis axilas pelos, en mi cara pelitos, en mis piernas heridas y pelos, calor, por última vez
Estoy húmeda, hace tanto calor, ya no me puedo contener, solo nos tenemos, el uno al otro

Ven más cerca, aprieta sin reparo Así conmigo, para siempre, chupo los pelos de tu nariz

Te amo tanto, podría acuchillarte

DONIS: Muy flaquita, casi huesos, te parto

ELLA 1: Eso, partida, por última vez, de una vez, sin miedo, entre las paredes húmedas, sin miedo, buscan tumbas, encuentran flaquitos

DONIS: Por última vez, sin gritos

ELLA 1: Con placer, es lo mejor, con risas, suaves

DONIS: Con violencia, encuentran flaquitos, somos libres, solitos

ELLA 1: Más, violencia, más placer, más violento, más placentero, sin miedo, por ellos

DONIS: Con todo, sin parar, sin dudar, con todo, me gusta

ELLA 1: ¿Tienes miedo?

DONIS: Sí

ELLA 1: Piensa, fuera del sótano, mejor para los dos, sin escondernos, sin

hambre
¿Quieres ir?

DONIS: Sí

ELLA 1: Aprieta
Entra en mí

ELLA 2: Se lanza
Se lanza La ahorca
Se lanza, la ahorca
La ahorca

DONIS: No quiero que pare, me gusta
Nunca te vayas

ELLA 1: Iremos juntos, aprieta más
Mucho más

DONIS: Morada

ELLA 1: Sí, es bueno, sigue, más
Me entrego, como nunca, nunca como antes, no tengo defensas
Tus manos ¿No me quieres?
Vamos
Siento, dentro de mí, cada vez más grande
No respiro, estoy feliz

DONIS: ¿Te sofocas?
Te quiero alcanzar

ELLA 1: Sigue, Más
Más
Más
Más

DONIS: Más

ELLA 1: No te detengas, no puedes
Si paras yo continuaré, llegaré hasta el fin, no puedes parar, sigue
¡Sin parar!
¡Más!

DONIS: Más, hasta el final...
Alicia

ELLA 1: ¿Qué?

DONIS: Vamos a vivir muchos años
Voy lejos
Voy lejos

- ELLA 1: Mi cuerpo no obedece, te amo, te pierdo, no quiero
 Me desconcierto, veo con tus ojos, te pertenezco
 Aprieta
 Donis, te enojas
 No te enojas
 Aprieta más
 Muy frágil, es más fácil, se rompe el cuello, se rompe la cadera,
 clavícula, mi vagina áspera, los lunares sangran
- DONIS: Sangran, los ojos sangran, es más fácil, por última vez, recuerdos,
 imágenes, mi cabeza no para, sonrías, te sonríó, te gusta, eso
 querías, eso fue
- ELLA 2: Eso fue, agradezco, sonríó, rota, con sangre, sonríó
 ¿Por qué me siento sola, ahora? Háblame, respira, más fuerte, no
 estás enojado ¿No? Puedes acariciarme, como antes
 Me voy, sonríó ¿Está bien?
 Donis
 Donis

(+)

- ELLA 1: No quiero irme al infierno
- DONIS: No irás, seguro los caminos parecerán oscuros, pero luego llegarás
 a un lugar verde con mucha luz
- ELLA 1: Escucho el llamado de los muertos Quiero ir
 Cuando esté por llegar tienes que escucharme y reconocerme, no
 dejes que me pierda quiero vivir mi muerte contigo
- DONIS: Yo voy a encontrarte Da la vuelta de cuando en cuando que yo voy
 siguiendo tu rastro voy buscando tu sombra, debes seguir hasta
 perderte en el infinito, ahí te buscaré...
- ELLA 1: Camino con ellos Ella también está a mi lado Eres diminuto ahora y
 no puedo rendirme a la evidencia de que estas manos más
 perfumaron tu aliento y cubrieron tu desnudez aturdida ¡Tengo
 miedo! El alma humana es ciega...
 Por fin el silencio me deja escuchar, aquí en el país de las ánimas ya
 no se siente el frío, te seguiré extrañando y esperaré a que vengas,
 cuando dejes de verme no temas, solo sigo mi camino que está hecho
 de los recuerdos más íntimos de mi vida junto a ti, muy pronto veré
 luz y se parecerá a la de tus ojos de niño

(++)

DONIS: Hoy tampoco tocaste tu plato de comida
Yo no puedo moverme Estoy congelado con tu corazón en mi
garganta
Me da vergüenza que me veas así, no estoy derrotado, solo estoy
cansado
Alicia No conseguí que tu corazón empiece a latir
El mío sigue latiendo contando el tiempo Es para ti
Empiezo a pisar el vacío, ya no es necesario moverse

FIN

Willy O. Muñoz
Kent State University

Karmen Saavedra Garfias nació en Oruro, Bolivia, en 1968. Estudió literatura en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Mayor de San Andrés, en La Paz. Fue la directora del Teatro Rueca y del Centro de Investigación en Teatro y Literatura Teatro de las Orillas. Actualmente está terminando su doctorado en la Universidad Johannes Gutemberg de la ciudad de Mainz, Alemania, con una tesis sobre la historia del teatro boliviano de 1943 al 2006. El año 2005 ganó el Primer Premio en el Encuentro de Teatro Universitario THEATRON de la ciudad de La Paz con su obra *Subasta para impostores*. Al año siguiente, en el IX Festival Nacional de Teatro “Bertolt Brecht,” realizado en la ciudad de Cochabamba, dirigió al grupo La Rueca de la ciudad de La Paz, evento en el que recibió el premio a la Mejor Dirección y Puesta en Escena por su obra *El día de San Jamás*, basado en textos de Bertolt Brecht. Ha participado en festivales internacionales de teatro popular y comunal en la Argentina, Chile y Perú. Asimismo, forma parte del movimiento de teatro popular de Bolivia.

Karmen Saavedra Garfias es actriz, directora, dramaturga e investigadora teatral, diversidad de campos que a veces le ha llevado a crisis consigo misma y con otros teatristas dado que la transición de artista –de ser objeto de estudio-a escritora-ser el sujeto de la creación dramática– le ha resultado problemática.

Saavedra Garfias ha escrito ensayos y crítica de teatro, textos dramáticos, cuentos y poesía. *Subasta para impostores* es su primera creación teatral. Está basado en poemas que pertenecen a autores de diferentes épocas y nacionalidades, a los que añade poemas quechuas y aymaras. En esta representación dramática, el desplazamiento de los actores, la música que proviene de tres cajones afroperuanos y los objetos en escena crean ambientes propicios para sugerir las emociones de los poemas, los que están agrupados según los siguientes temas: nacimiento, amor, ciudad, muerte y arte. La meta de esta instalación poética es provocar una explosión de palabras e imágenes, de ahí el título de subasta, que intenta ser una venta simbólica de sentimientos e imágenes.

El día de San Jamás proviene de una de las canciones de Brecht en *La buena mujer de Sezuan*. La obra es una antología de la obra de Bertolt Brecht, a la que Saavedra intercala escenas de su propia creación para representar la realidad

boliviana o para recontextualizar los textos brechtianos.

Ópera prima es un drama a lo Beckett: unos músicos esperan a un público que nunca llega para comenzar su concierto. Mientras tanto filosofan sobre el vacío de sus vidas, de un futuro sin esperanza. El contenido de los parlamentos alterna de lo cursi a lo trascendental, de alcance ontológico y escatológico. De igual hechura es *Para llegar al norte cuadran tres*, el que, según las didascalias, es un “Texto para ser narrado a varias voces o ser representado.” Se trata de varios fragmentos inconexos que presentan a personajes en múltiple situaciones sociales. El tema principal proviene de tres personajes anónimos que esperan inútilmente alguna movilidad que les lleve al norte. La vida de estos personajes se caracteriza por la violencia desde el momento de su concepción: son seres producidos en serie, sustituibles, que no saben ni quiénes son, cuyas existencias inicuas se repiten inexorablemente.

Alá siempre Alá es un unipersonal enunciado por una madre desde una cárcel, donde sus carceleros le increpan para que revele el paradero de su hijo, un revolucionario. Este pretexto le sirve a la autora para enjuiciar las ideologías tanto religiosas como culturales que ensangrientan la relación íntima de una madre con su hijo. Si bien la acción tiene lugar en el medio oriente, donde el valor del nacimiento de una niña no es celebrado como el nacimiento de un hijo varón, se evoca críticamente tanto la religión islámica como la cristiana. El tiempo refiere a varios momentos de la historia, que va desde el medioevo hasta el presente. Precisamente, esta diacronía confiere universalidad al enjuiciamiento de las ideologías fundamentalistas de todos los tiempos. *Los Trotamundos* no ha sido publicado pero está en proceso de ser puesto en escena.

Karmen Saavedra ha publicado ensayos y crítica de teatro en las páginas literarias de periódicos de La Paz y en revistas de teatro como *El Tonto del Pueblo*, *Teatro al Sur* y en el anuario del *Teatro Internacional* publicado por el Departamento de Teatro del Japón. Es también la autora del libro *25 años del movimiento de teatro popular en Bolivia* y ha dirigido la publicación del coloquio *Teatro y sociedad* del III Festival Internacional de Teatro La Paz (FITAZ). Sus poemas y cuentos han aparecido en revistas y páginas web, es asimismo la autora del poemario *Réquiem para ti*.

Entre las influencias literarias están sobre todo los textos dramáticos y las reflexiones escénicas del grupo Yuyachkani, del Perú. Y, aunque de manera indirecta, en sus representaciones se encuentra también la presencia de Bertolt Brecht y Heiner Müller. Los textos de Saavedra se caracterizan por la continua interrogación de la sociedad y del individuo, cuya existencia es representada irónicamente a través de géneros híbridos que combinan la tragedia y la farsa.

Karmen Saavedra Garfias empezó su quehacer literario identificándose con el Movimiento de Teatro Popular Político, cuyo discurso espectacular da voz al pueblo. Su momento de ruptura parte de sus dramas que ya no tienen un personaje comunitario sino personal, que captan la soledad del individuo con un lenguaje desarticulado, incapaz de aprehender la realidad, situación que origina su estado de crisis.

Las últimas obras de Saavedra dramatizan mayormente la condición postmoderna del hombre y de la mujer en el mundo contemporáneo. En ellas se cuestiona el valor de las ideologías y de las instituciones; se dramatiza la crisis social, política, religiosa y ética, así como la violencia doméstica, las consecuencias de las guerras y la fragmentación de la familia. *El día de San Jamás* tiene como contexto los cambios trascendentales por los que Bolivia atraviesa desde la llegada al gobierno de Evo Morales.

Karmen Saavedra ha participado en el Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano (ENTEPOLA) de Santiago de Chile y en el de Mendoza, en la Argentina, y en la Fiesta Internacional de Teatro de Calles Abiertas (FITECA) en Lima, Perú.

Bibliografía

Saavedra Garfias, Karmen. *Réquiem para ti*. La Paz: Demiurgo, 1992.

“Hay que mirar atrás para seguir andando.” *Theatre Year-Book 2004*. Tokio: International Theatre Institute, 2004. pp. 145–152.

Coloquio: Teatro y sociedad en América Latina, 1970-2003. La Paz: Artes GráficasSagitario, 2005.

Memoria y testimonio del movimiento de teatro popular en Bolivia 1983-2003. La Paz: Tres hermanos, 2005.

Saavedra Garfias, Karmen. “Ópera prima”. En *Quipus. Nudos para una dramaturgia boliviana*. Ed. Marta Monzón. La Paz: Plural Editores, 2008. pp. 217-222.

“Alá siempre Alá”. *Quipus. Nudos para una dramaturgia boliviana*. Ed. Marta Monzón. La Paz: Plural Editores, 2008. pp. 223-231.

“Para llegar al norte cuadran tres”. En *Quipus. Nudos para una dramaturgia boliviana*. Ed. Marta Monzón. La Paz: Plural Editores, 2008. pp. 233-240.

> alá siempre alá

TEXTO PARA UNA ACTRIZ

*Teatro de las Orillas, La Paz-Bolivia, Invierno del 2007

Karmen Saavedra Garfias

Alá siempre Alá
Una mujer sola.
Una mujer sola y encerrada en cualquier parte.
Se escuchan músicas de distintos géneros, ruidos, sonidos lejanos
y cercanos. Puertas que se cierran y se abren.

El nacimiento

El sol ese día no estaba enojado. La luna le había anunciado ya tu pronta llegada. Ella no pudo alumbrar tu rostro, no le diste ese gusto. Esperaste a que el sol se posesionara en el infinito para dar tu primer grito.

Alá es grande, Alá quiso que de mi vientre naciera el primer y único varón.

Tú no tendrías que ocultar ni tu piel ni tu rostro a los ojos del mundo.

Naciste libre hijo, naciste libre...

Y ahora ellos te buscan como leones hambrientos.

Tratan de llegar a ti oliendo mi miedo.

El día de tu alumbramiento el Jerarca estaba feliz pero yo estaba orgullosa después de doce años de sentirme inútil había podido parir al varón que tu padre esperaba en tus dos primeros años bendije cada minuto en que tus labios se entregaban a mis senos jamás dejé que otra te amamantara y nunca me cansé de abrazarte con tu llegada creí haber perdido el miedo, la humillación, la vergüenza.

A partir de ti cuán fácil fue comprender el repudio a las niñas y lo inútil del dolor de parto ante ellas.

Sí mamá: qué es una familia sin un varón eternizando la estirpe.
Sí mamá: para qué sirve el vientre de una mujer sino es para dar a luz a un hombre.

Te has hecho grande hijo.
Las otras mujeres van a querer echarte.
Tú has heredado la estirpe.
No crezcas más hijo.
No cambies el regazo de tu madre por los fríos fusiles.

Se escucha cantar a un grupo. Se escucha dar órdenes. Se escucha voces de feria de pueblo.

Tengo hambre.
Hace calor.
No debo hablar.
Dónde estás hijo.
Quién lava tu rostro cansado.
Quién arrulla tu sueño.
Quién acaricia tus cabellos.
Quién calienta tu té.
Quién escucha tu música.
Quién toca tu mano.
Quién prepara tu baño.
Quién camina contigo.
Quién cocina para ti.
Quién limpia tus vestiduras.

Qué hace una madre cuando pierde a su hijo una mañana cualquiera mientras prepara el almuerzo, qué corresponde hacer, empezar a bordar las galas que él nunca vestirá, llamar a los amigos, escribir una carta a los diarios... calentar la sopa cada media hora hasta saber que tampoco hoy llegará a la cena, ni mañana, ni pasado una semana... la memoria, eso queda, recordarlo una y otra vez, soñarlo, recordarlo, soñarlo...

¿He pronunciado acaso su nombre? ¿He dicho tu nombre?
Corazón guarda su imagen no lo delates.

Se escuchan golpes. Disparos. Se escuchan risas. Se escuchan voces en diferentes idiomas.

No le temo a la oscuridad.
No le temo al Jerarca.
No le temo a las armas.
No le temo al ruido.
No le temo al desierto.
No le temo a la sangre.
No le temo al hambre.
No les temo...

¿Me escuchan?

No se molesten en responder, escucho su respiración, su música, sé que están aguardando cualquier manifestación de traición. Huelo el hedor de sus cuerpos.

Pero mi amor por él es más grande que esta sed. No debo hablar del ayer. No puedo pensarte. No tengo que imaginarte. No quiero señalarles el camino a tu cuerpo. Debo dejar de sentir.

Silencio

Hoy los pájaros no cantan. Dónde están los caballos. Los perros han ido muriendo poco a poco. Quién mató al Jerarca. No fui yo hijo. Fueron ellos, los del otro lado.

Tengo sed como en el desierto.

Estoy pensando demasiado, eso es lo más peligroso de este encierro. No lo conseguiré, terminaré contándolo todo. Recordándolo todo. Traicionándolo.

Alá sella mis labios, mis ojos, mi corazón.

Alá recoge mi cuerpo

Alá esconde esta sed

Todo menos llanto.

Todo menos miedo.

Todo menos lamento.

Todo menos lástima...

Agua, agua, agua,

Tráiganme algo de agua...

Silencio

Solo se escucha una programación radial.

Silencio

Solo se escucha el agua que corre por las cañerías.

Silencio

Solo se escucha la voz de varias mujeres que discuten en diferentes idiomas.

Silencio

La maldición

Tu padre... creía estar maldito, esperó, durante diez años, esperó de sus mujeres el fruto bendito del amor, pero la maldición se repetía una y otra vez...

En la casa grande se escuchaba solo el llanto débil anunciando la llegada de otra niña más. Él escondía la noticia. Las otras mujeres contaban que a veces él tenía ganas de esconder los cuerpecitos bajo tierra para no cargar el deshonor. Tanto patrimonio, tanta celebridad, tantos esclavos y ni un varoncito a quien heredar.

Algo muy malo ha tenido que hacer tu padre para estar maldito de esa manera.

Los esclavos del alcázar contaban que tu abuelo deshonoró a su familia fornicando con la mujer de su amigo. ¿Cuánto dura una maldición hijo? ¿Desde cuándo peregrina el pueblo del rey David?

¿Han oído hablar del rey David?

La mujer golpea la puerta

¿Han oído hablar del rey David?

La mujer grita a una de las paredes

El rey de los israelitas paseaba una tarde por la terraza de su palacio después de hacer su siesta. Vio bañarse a una mujer muy bella. Preguntó quién era y le dijeron: Betsabé, la esposa del mejor de tus oficiales. El rey David la hizo traer y la embarazó. Luego mandó al mejor de sus oficiales al frente de la batalla asegurando su muerte.

Alá el misericordioso castiga a los infieles, a los adúlteros... sabía usted eso.

Padre, pregunta al Califa ¿cuánto dura una maldición?

¿Podrían traerme un poco de agua? Solo unas gotas. Tengo los labios secos.

Un poco de agua para estos labios secos. Una tela húmeda para lavar mi cara.

Sepan ustedes que esta sed no me molesta, fue peor cuando mi padre me llevó por el desierto para venderme.

Alá el grande, Alá el misericordioso.

Hijo. Alá castigó también a mi padre. Le dio una sola mujer y diez niñas, diez hijas. Su angustia no cesaba. Cada año se multiplicaban sus penitencias.

Papá ¿tenías también tú ganas de enterrarnos?

¿Cuánto dura una maldición hijo?

La venta

Un día mi padre soñó que moriría sin ser honrado por un hijo sino por el hijo de su hija más pequeña y que los vientres de las otras nueve no conocerían varón alguno.

Mi Padre se enteró en la feria de caballos sobre la maldición del Jerarca. El Jerarca, uno de los Jerarcas buscaba el fruto bendito. El hijo varón.

No pensaste mucho papá, le hablaste de tu sueño, él te humilló, se burló de ti, desconfió... sin embargo, deseaba tanto a un varón que finalmente aceptó dotarte de fortuna a cambio de la promesa.

Tú me tomaste del brazo sin decir una palabra y juntos nos entregamos al desierto durante varias lunas.

Nunca recordé el camino de regreso mamá, nunca supe dónde, cómo ni a cuánto fueron vendidas mis hermanas.

Mi padre y mi madre esperaron en el desierto a que sangrara por vez primera, oraron y luego de purificada me vendieron al Jerarca.

En qué estaba pensando cuando por vez primera me vistieron de seda y bañaron mi cuerpo en agua perfumada. Tenía solo doce años, como una de las hijas del Jerarca, nunca había visto tanta comida, tanta belleza, tanta elegancia.

Cuánto pagaron por mí, por mi cuerpo quiero decir. Saben ustedes que en las mujeres hay algo más que carne y huesos. Yo entendí tarde que el amor no es el esfuerzo de ser irreprochable en el lecho ni la angustia de parir una hembra, sino la larga espera. Eso lo aprendí del hijo que ustedes quieren cazar.

Se escuchan pasos de muchas personas. Se escuchan metralletas de muchas personas. Se escuchan voces de muchas personas. Se escuchan risas de muchas personas. Se escuchan voces de muchos noticieros.

¿Cuánto tiempo ha pasado? Solo dígame el tiempo que estamos aquí juntos desconociendo nuestros nombres.

Nunca nadie me ha regalado paciencia. Me habría gustado volver a ver a mi madre para hablarle de mi hijo. Pobrecita ella no tuvo la suerte de amamantar a un varón.

Se escuchan sonidos de muchas llaves. Se escuchan muchas voces. Se escucha el sonido de puertas que se abren y se cierran. Se escucha la cercanía de varios pasos. Se escucha el ruido del agua provocado por las letrinas.

Están aquí.
Te he traicionado.

¿He dicho su nombre? ¿Lo he dibujado con mis palabras?

Ellos no conocen su rostro.
Ellos no lo conocen.

No debo recordarlo.

No debo nombrarlo.

Cuándo van a traerme algo de agua. Quiero agua. Mi lengua se está quebrando.

Ustedes, vacíos de su nombre buscan al hijo del Jerarca y como eso no espanta han decidido regalarle un adjetivo, su nombre es algo que me pertenece a mí sola.

No. No son ustedes quienes se llevaron a mi niño, fue Alá quien me lo arrebató poco a poco y yo no supe cómo esconder su nombre y su rostro ante él. ¿Por qué el Califa, mi padre y Alá desean un varón? Un varón para el sacrificio, para perdurar las ideas y encarcelar las dudas. Qué es un hijo para ellos sino el espejo que refleja sus imágenes intactas, un espejo donde la imagen de la madre no trasluce.

Los dioses deben ser muy hábiles para tener siempre excusas para hacer desaparecer a nuestros hijos...

No recuerdo cuándo mi hijo dejó de venir a mi regazo para ir al regazo del libro sagrado. Yo pensaba que en el mundo no puede haber nada más sagrado que el regazo de una madre y al instante recordaba los golpes y los insultos de mi madre. Qué hay de sagrado en una madre, qué hay de sagrado en un libro si ambos conducen al dolor...

¡Calla mujer que no eres más que un pedazo de costilla! No más preguntas, no más ideas.

¿Qué es más hermoso que alguien que elige su fe, su lucha, sus ideales?

¿Qué es más hermoso que la transformación de una persona de carne y huesos a un espíritu iluminado por la pureza que sobrevive a través de generaciones y pervive en una fotografía, un busto de yeso o un libro de historia?

¿Qué es más hermoso que alguien, quien convierte el día de su muerte al día de su regreso a la vida para la salvación de su pueblo?

Aprendí de memoria tus frases, hijo, y me habría gustado decirte

que nada de eso es más hermoso como tener el cuerpo de un hijo en los brazos y apoyar la cabeza sobre la almohada sabiendo que él duerme caliente en casa, lejos de toda amenaza.

No quisiera conformarme con ser la madre de un mártir,
Quisiera reclamar, buscar los pedazos y las menudencias del hijo que he parido con amor.

Alá dónde quedó tu misericordia.
No fuiste acaso tú quien salvó del sacrificio a nuestro padre Isaac.
Por qué en tu nombre se entrega un cuerpo tan amado para una.
Esposo, señor mío, dueño de este cuerpo.
Qué precio tienen esas cosas en las que tu heredero ha sido educado para ahora pagarlos con su cuerpo.

¿Dónde han quedado los restos de mi hijo?
¿Díganme un nombre?
Agua
Solo un poco de agua.
Señálenme un cuerpo.
Llévenme a un pedazo de tierra donde ahora yo pueda celebrar a mi hijo por su desatino de haber elegido lo heroico, lo justo antes que la tranquilidad de una vida.

Agua
Agua
Agua

Alá, tú que no desatiendes tus acciones dime: Qué dice una madre cuando encuentra a su hijo lleno de tajos cuando besa un rostro golpeado que no reconoce más qué canción o poema alivia este dolor quién dice lo que una debe vestir cuál de las sedas o mantas es la más adecuada para enterrar a un hijo cómo se lo cuento a las otras mujeres dónde escojo palabras más bellas para no provocar lástima.

No Alá, por mucho que digan los profetas no quisiera esperar junto al pañuelo el momento prometido en el más allá para reencontrarme con el hijo que ustedes me robaron. Quisiera abrazar a mi hijo aquí y ahora.

No Alá no lo mandes al frente de la batalla.

Veinte latigazos, cien latigazos, quemem mi cuerpo. Soy una mujer que mata la fe, soy una hereje, un estiércol, una infiel que no merece hospitalidad ni perdón.

No quisiera cubrir mi cabeza con un pañuelo por vergüenza de mi descontento.

Agua para esta pecadora.
Solo unas gotas de agua.

Afuera se escuchan muchas voces de hombres y mujeres que hablan con cierta urgencia. Sonido de varias ambulancias. Gritos muchos gritos. Risas, carcajadas.

La bendición

Alá es indulgente y misericordioso.

Cuando tu padre señaló tu destino en occidente, el miedo volvió a arrebatarme, él hablaba de tu futuro y yo quería huir de él, él hablaba de tu preparación, de tu compromiso con el pueblo y yo solo te quería para mí, presentía que ahí te perdería, el futuro nunca me perteneció hijo.

No quiero hablar. No voy a hablar. No quiero recordar. No voy a pensarte.

Silencio

Agua por piedad. Agua.

Agua un poco de agua.

¿Cuánto dura una maldición?

Alá no solo te bendijo dándote un hijo varón, también te permitió acompañarlo durante sus estudios en occidente. Las otras mujeres del Jerarca por haber parido solo mujeres estaban condenadas a vivir entre los bellos muros del alcázar. Tú no, tú conociste la vida más allá del desierto y la bondad de tu hijo te permitió tratar con el conocimiento. ¿Cuántos libros visitados? ¿Cuántas historias

albergadas en el corazón? ¿Cuántos secretos enterrados?
Soy una mujer bendita Alá.
Alá el misericordioso bendijo mi vientre.

No quiero seguir recordando. No quiero traicionarte. Hijo ellos
no te encontrarán, ellos nunca te atraparán.

Cómo era la historia.
Mi padre la contaba una y otra vez.

Jesús era un niño de cinco años. Nadie quería jugar con él, se
enojaba muy rápido y con una palabra daba muerte a los otros
niños. Cómo era la historia papá no recuerdo más.
Aquí no está pasando nada hijo. Tú madre no te va entregar.
Ellos quieren tu cuerpo. Yo lo esconderé. Aquí no está pasando
nada hijo. Aquí no ocurre nada.
Ellos, ustedes nunca encontrarán al hijo del jerarca.
Agua.
Agua.

Silencio

La exhortación

Ya bastante es nuestro castigo. Ustedes mudos yo luchando por no
hablar.

¿Están ahí? Hijos de occidente ¿Están ahí? deberíamos reír para
alivianar nuestro cansancio. Los recuerdos se están mezclando. Eso
no está bien hijo. No quiero venderte. Debo cubrir con otros
recuerdos la memoria de mi hijo. Hago el esfuerzo para recordar
los chismes diarios de las mujeres del Califa mas en mi alma no
hay lugar para ello pues mi corazón está de duelo.

¿Cuándo fue que dejamos de leer tu historia preferida?...

Tráigame un poco de agua, solo un poco.

Creen que negándome van a encontrar a mi hijo en mi delirio.

La mujer golpea las paredes, las puertas, el piso. Se escuchan voces de tortura. Se escucha la sintonización de varias radios que son cambiadas frecuentemente. Se escucha al unísono el sonido provocado por el agua que corre en las letrinas.

Yo he vivido en el desierto y he crecido acompañando siempre a la sed.

Ayúdenme, denme un poco de agua, no es al hombre a quien pido ayuda, hablo con la mujer encerrada en su pecho. ¿Sabe... en su alma hay una mujer escondida? shshshshsh no se lo digan a nadie, es mi secreto, un día cuando el hijo del Jerarca nos libere se lo diré a mi pueblo...

Esta bien, olvídense del agua, no le temo ni a ella ni a esta oscuridad que ha borrado los colores de mi alma. Temo, pido y existo por el único varón que escribirá nuestra historia.

¿Sabían ustedes cuál era su historia preferida?

No quiero mencionarte hijo.

Le gustaba escuchar la historia del Mesías, porque su maestro le dijo un día que la llegada del Mesías aprisionaría durante siglos la sabiduría.

Y él no podía entender eso, quería encontrar en esa historia las respuestas para la vida.

El día que llegaron a matar al Jerarca él me dijo:

“No, no mataron al Jerarca, nos mataron a todos, mataron los sueños de los niños y con ellos nuestro honor”.

Mi hijo... mi niño lloraba al Jerarca mientras yo... pedía perdón a Alá por agradecer su partida.

No valgo ni un camello, Alá me bendice, me da un hombre y mi corazón no aprende a amarlo...vivo, huyo e invento historias cuando irremediamente la noche me conduce a amanecer con el Jerarca. Él, el hombre que estuvo a punto...

¿Están ustedes casados? ¿Cuántos años tiene? ¿Saben sus madres que están aquí? o ellas también lloran sus ausencias, háblenme de sus madres o de la mujer a quien aman, se enoja también su Dios con ustedes mandando niñas a las familias...

Se escucha el sonido fuerte de músicas distintas.

Hasta cuándo permaneceremos aquí marcados por el silencio...soy su prisionera y usted preso de quién es.

¿Usted sabe qué es la sabiduría? Occidente no sabe de ello, por eso organizan su existencia alrededor del poder.

Tráiganme agua. Agua.

La muerte duele. Fue necesario, fue necesario que mi hijo hiciera eso.

El manifiesto

Como en los días de duelo, por la partida imprevista del Jerarca, pienso en las palabras que susurraste a mis oídos

“La espera termina mamá, pronto se encontrarán ellos frente a frente con la muerte y entonces comprenderán nuestro dolor. Para vivir la angustia de la muerte es necesario verla la cara de frente y a ellos, a los de occidente, a los soberbios poderosos solo les han contado sobre la muerte. “Alá es grande mamá, él cuidará de ti y de nuestro pueblo solo si nosotros cuidamos de él”.

Pero, ustedes no han entendido, guerra tras guerra han fingido conocer la muerte enterrando cuerpos mientras ocultaban su sonrisa y disfrutaban de su futura venganza, por eso quieren a mi hijo para afilar sus cuchillos en su piel, rebanar centímetro a centímetro sus hermosos brazos y saborear su venganza cercenando el cuerpo del varón que honró la casa del Jerarca, mi vientre y mi existencia.

No diré su nombre, no diré su nombre, nunca lo diré.

Mi pueblo entero callará.
Todos lo esconderemos.
No serán ustedes quienes terminarán con mi orgullo, nuestro orgullo.

Cuántos huérfanos, cuántas viudas, cuántos padres heridos necesitan para saciar su sed de poder y llenar sus cofres de avaricia.

Agua.
Agua.
Agua.

El sol no solo de occidente sale.

Los cuerpos que no se entierran son como niños desvelados a la espera de un arrullo y el rostro de una madre que disputa con los perros los pedazos de su hijo es... hijos de occidente, hijos de occidente qué senos los amamantan...

Usted, ustedes son como el desierto...
Agua, agua, agua
Un poco de agua para lavar la sangre que mancha el cuerpo de mi hijo.

Alá siempre Alá agazapa mi cuerpo inútil, este cuerpo que no vale ni un camello.

Tenías razón hijo no se trata solo de salvarse de la muerte, ni de disfrutar de la vida, se trata de entregarse a ella con dignidad.

Cómo es la historia.

Para nuestros pueblos no hay elección ante el heroísmo, si callamos ellos elevan a los cielos sus cantos de sirenas. Si guardamos las armas ellos las sacan para extinguirnos, si no aprendemos a reconocer ellos nos enseñan a negar.

Callen esas puertas.
Callen esa música.
Agua. Agua.

¿Están ahí? sí he vuelto a escuchar sus voces. Ahora hieden más.

Agua piedad agua.
Sus olores me envenenan.
Busquen algo de agua, agua, agua para..
Las llaves todo el tiempo suenan las llaves. No voy a hablar. No les
diré su nombre.
¿Quiénes están ahí? Tantos corazones latiendo a la espera de mi
traición. No basta con uno. ¿Por qué se llenó al otro lado?

Un poco de agua, solo un poco.

Cuántos hombres se necesitan para hacer hablar a una madre...

Se escucha el sonido del agua que corre por las cañerías.

Están ahí.
Abran la puerta.
Agua.
Hijo ahora estamos juntos. ¿Quién es? ¿Eres tú hermano? No, es
el Jerarca, padre dame un poco de agua. Madre cuánto pagaron
por mí. ¿Padre eres tú?

Shshushshshshsh
Eres tú hijo reconozco tu olor.
Shushshshshs

Estás frente a mí, solo eso importa.
No temas hijo, nunca debiste salir de mi vientre hijo, hijo no
temas ni en el delirio mis palabras te dibujarán.

Estamos solos hijo, ellos nunca te encontrarán. Yo te cubriré de la
cabeza a los pies. Yo esconderé tu cara.
Shushshshshsh
Ven apoya tu cabeza en mi pecho.
Cómo era la historia de ese Mesías. Ya no escuches a las balas, yo
te cantaré tu canción de cuna, la, la la, la, la.

Una estrella de oriente anunció a tres magos la llegada de un niño
en un pueblo perdido en la inmensidad del desierto...

Hijo no te traicioné.

Hijo no te he traicionado
Una madre nunca traiciona a su hijo varón.
Agua, tan solo unas gotas.
La boca se me seca.
Hay sal, sal en mis labios.
Pan sin levadura para mi hijo.
Agua, agua.

Shushushushushu

Lo sé hijo. Lo aprendí bien pero quisiera decirte que muerte por muerte no está bien, eso no conduce al paraíso.
Hijo ¿Por qué ellos quieren el paraíso aquí y ahora, no en la esperanza?

Agua, agua para mi hijo...

Tarde comprendí, tarde admiré tu elección.
Déjame besar tu rostro para no olvidar el mío, shushushushu, nunca diré tu nombre ni te imaginaré, duerme mi niño duerme yo seré tu guardián...

Hijo, un poco de agua...
Algo de agua para ti.
Agua para mi hijo.
Agua.

Canción

Abenámar, Abenámar, el día que tú naciste grandes señales había, estaba la mar en calma, la luna estaba crecida, hijo que en tal signo nace no debe decir mentira.

Duerme. Mañana te espera un largo día, un largo aprendizaje... y al anoecer volveremos a leer la historia de siempre.

agua
agua
agua
agua.

Brasil

> teatro brasileño

desarrollo y luchas democráticas (1950-2000)

Andre Carreira

Universidad del Estado de Santa Catarina

El Brasil experimentó en la segunda mitad del Siglo XX, un intenso proceso de industrialización que redundó en el fortalecimiento de la burguesía y de una incipiente clase media que funcionaron como soporte de un proyecto que vislumbra el propio país como “un país del futuro”. La construcción de Brasilia –ciudad capital nacida del proyecto del arquitecto Lúcio Costa– es un símbolo del sueño de modernización que parece hacer eco a las voces de los poetas modernistas de la São Paulo de los años veinte.

Este proyecto modernizador, fuertemente impulsado por el presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976), tuvo un perfil populista y claramente industrializador –en consonancia con la herencia de *getulismo*⁶⁷– que contribuyó con el crecimiento de las ciudades y al mismo tiempo con el fortalecimiento de diferentes proyectos culturales nacionalistas. Se intentaba soñar un Brasil que se ajustara a los tiempos que corrían y eso implicó intentar la construcción de lenguajes culturales urbanos. La Bossa Nova, el Cinema Novo son ejemplos de movimientos culturales que promovieron la cara de este país que emergía en el post-guerra.

El período democrático que se inició con el final de la II Guerra Mundial –evento en el cual el país participó con tropas combatiendo en el continente europeo junto a los Aliados– duró poco, pues en 1964 los militares protagonizan un golpe de estado irónicamente llamado Revolución de Marzo. Con este golpe –que depuso al gobierno de João Goulart (1918-1976)– la burguesía no solo frenó las luchas sino el ascenso de la clase obrera, sino que también consolidó el proceso desarrollista sin la necesidad del populismo y el costo de sus concesiones. Este desarrollismo representó la definitiva internacionalización de las políticas económicas brasileñas.

El gobierno militar también propició un crecimiento de los medios de comunicación de masas en proporción directa al crecimiento del control y la censura. La prensa y todos los campos del arte sufrieron persecuciones sistemáticas. El teatro y la música, donde prosperaban las manifestaciones de resistencia y

67 Corriente política organizada alrededor de la figura del presidente Getúlio Vargas (1882-1954), quien gobernó como dictador (1930-1945), y fue presidente constitucional (1951-1954).

protesta que acompañaban los movimientos políticos de sectores jóvenes de la clase media, fueron blancos preferenciales de los censores. La censura previa funcionaba como instrumento de control y coerción, incluso económica, pues el régimen utilizaba la incautación de ediciones o prohibición de presentación de espectáculos en el día del estreno como forma de arruinar a los inversores. Con la total restricción de las libertades democráticas a partir del decreto del Acto Institucional N° 5 (AI-5) por el general dictador Costa e Silva (1899-1969) en diciembre de 1968, la dictadura consolidó su monopolio sobre la información.

En este período empieza a florecer la industria de la televisión con la fundación, en 1965, de la Red Globo, aquella que vendría a ser una de las más grandes redes del mundo⁶⁸. Un elemento clave de este proceso fue la fuerte inversión que Globo hizo en el lenguaje de las “telenovelas” creando aquello que los medios llaman de “teledramaturgia nacional”, y el establecimiento de un sistema de noticieros nacionales en red. Esta forma de programa televisivo alcanzó en los años setenta una predominancia como producto cultural nacional constituyendo un espacio clave en la formación de modelos culturales cuyo punto central era la producción que provenía de la ciudad de Río de Janeiro.

Dada la amplitud de su programación y la aceptación de audiencia el conglomerado Rede Globo⁶⁹ es reconocido, hoy día, como el instrumento decisivo de formación de opinión con fuerte impacto en la vida política del país. Sin embargo, es importante decir que en sus productos de ficción (telenovelas y series) trabajan muchas de las más importantes figuras del teatro brasileño a lo largo de las últimas décadas⁷⁰.

La dictadura atravesó el final de la década del sesenta y la primera mitad de los años setenta, combinando el proceso de masacre de los pequeños grupos de resistencia de guerrilla urbana, controlando el movimiento popular e incrementando la infraestructura del país. Así, se observó un espectacular crecimiento de la malla viaria, de la red de telecomunicaciones, del número de universidades públicas y del parque fabril. La diversificación de la producción industrial fue marcada por la expansión de la industria de bienes de consumo durables y no durables, al mismo tiempo que se consolidó la industria de base⁷¹. Así, se fortaleció la capacidad de consumo de la clase media. Concomitante con eso

68 A partir de 1969 la Globo estableció un sistema de emisoras “afiliadas” que garantizó una presencia nacional. En los años setenta la Globo conquistó un lugar de hegemonía en el cuadro de las comunicaciones en el país.

69 El conglomerado de comunicaciones reúne la red nacional de televisión, canales de cable, varias radios, diarios y revistas semanales.

70 Cuando la censura previa, en los años setenta, hacía muy difícil la sobrevivencia en el teatro, varios actores aceptaron trabajar en teleteatros como alternativa. Con el pasar del tiempo se rompió el prejuicio que existía entre la gente de teatro con respecto a la televisión. Hoy día los diferentes canales nacionales representan el más importante mercado de trabajo para actores.

71 En los veinte años del régimen los números de la producción de acero, hierro, petróleo y cemento fueron importantes.

se organizó un nuevo proletariado altamente concentrado en la región Sudeste del país (Estados de São Paulo, Río de Janeiro y Minas Gerais). Esta nueva clase obrera –formada, en su mayoría, por inmigrantes del Nordeste⁷²– iría a protagonizar a fines de los años setenta una nueva oleada de huelgas que sería decisiva en el proceso de democratización que tuvo como resultado la caída de los militares en la mitad de los años ochenta con la campaña “Diretas Já”.

El golpe militar atendió de forma inmediata las demandas del gran capital que reivindicaba un país con más estructura para poder producir más y ampliar sus márgenes de lucro, pero no atacó la corrupción de la cual acusaba a los gobiernos civiles, y tampoco dio respuestas al grave problema de las diferencias sociales. Así, Brasil a pesar de presentar índices de desarrollo impresionantes, mantenía elevados índices de disparidad entre los pocos ricos y los muchos pobres, que se profundizó en los años de la dictadura.

La juventud fue el primer sector que va a demostrar insatisfacción con los militares. Después de la calma que siguió al tumultuoso 1968, en 1977 estallaron las primeras manifestaciones multitudinarias de estudiantes por diferentes ciudades del país, a lo que siguió una feroz represión policíaca. Eso trajo la simpatía de la población, incomodada por los altos índices de inflación resultantes de la política de endeudamiento externo, hacia los jóvenes apaleados por las calles. Las palabras de orden por democracia se hicieron fuertes y en poco tiempo el país discutía esa cuestión a pesar de los instrumentos de represión vigentes.

Después de los estudiantes, entraron en escena los obreros metalúrgicos en 1978 con la primera huelga en casi diez años. A esta huelga, que fue victoriosa, siguió un proceso de sindicalización que dio origen a nuevas centrales sindicales y a una politización que condujo a la creación del Partido dos Trabalhadores (PT) –primer partido político de masas creado por la clase obrera en el país. El PT cumplió un papel importante en el proceso de redemocratización reuniendo trabajadores y grandes sectores de la juventud y de intelectuales. La novedad consistió en que el liderazgo del partido estaba concentrado en representantes de obreros industriales. Aunque posteriormente el proyecto del PT –partido obrero con un programa socialista– haya terminado en un partido parlamentario como otro cualquiera en el cuadro político nacional, su creación significó un primer proyecto de clase. Un ensayo de autonomía inédito en la política brasileña.

El movimiento huelguista se combinó con las reivindicaciones democráticas de diferentes componentes de la cultura nacional, y eso dio origen al movimiento por la amnistía que fue finalmente concedida por los militares –aunque con

72 Entre los líderes sindicales de la región del ABC Paulista se encontraba Luis Inácio da Silva, que vendría a ser electo presidente como Lula.

restricciones— en 1979. El retorno del exilio contribuyó aun más con las luchas democráticas. Cinco años después surgió el movimiento por las elecciones directas para presidente. El grito “Diretas já!” cortó el país en actos multitudinarios que apoyaban una reforma constitucional presentada por el diputado Dante de Oliveira (1952-2006) que proponía elecciones para presidente. A pesar de las gigantescas movilizaciones (en São y Río los actos públicos contaron con más de un millón de personas), el congreso no aprobó la reforma. De esta forma hubo elecciones indirectas en las cuales salió elegido Tancredo Neves (1910-1985) que falleció antes de asumir la presidencia. José Sarney, su vice, asumió como primer presidente civil desde 1964 y convocó en 1986 a una asamblea constituyente. Había terminado la dictadura cívico-militar de 21 años⁷³.

El primer presidente electo por el voto directo, Fernando Collor de Mello (1949-) gobernó apenas dos años (1990-1992), pues renunció presionado por el movimiento popular que pedía su *impeachment* debido a la corrupción instalada en su gobierno. Este gobierno relámpago tuvo consecuencias desastrosas para la cultura, pues Collor de Mello se deshizo de los órganos gubernamentales de fomento cultural, tales como la Fundação Nacional del Arte (FUNARTE), la Empresa Brasileira de Cinema (EBRAFILME) y otras.

El gobierno de Itamar Franco (1930) (vice de Collor) fue de reconstrucción institucional. Ya el doble mandato (1995-2003) del sociólogo de izquierda Fernando Henrique Cardoso⁷⁴ (1931) cierra el siglo XX sin ofrecer ningún proyecto distinto de país, más allá de la consolidación institucional de las formas de hegemonía.

73 Durante los años de la dictadura los militares combinados con importantes políticos conservadores estructuraron un régimen que mantenía aparentemente el funcionamiento de algunas instituciones democráticas, tales como el Senado y la Cámara de Diputados que trabajaban con apenas dos partidos: ARENA (situación) y MDB (oposición). Los representantes electos se juntaban a senadores indicados por el general presidente de turno.

74 La candidatura del sociólogo, reconocido por su obra crítica de la estructura social brasileña, particularmente por su abordaje teórico sobre las disparidades sociales, levantó expectativas de cambios en el cuadro de la distribución de riquezas, sin embargo las políticas generales adoptadas no tocaron las reglas de dominación ancestralmente consolidadas en el país.

Andre Carreira

Universidad del Estado de Santa Catarina

El director Augusto Boal nació en Río de Janeiro en 1931 y se formó en el curso de ingeniería química. Posteriormente, habiendo escrito algunas obras, viajó a New York donde hizo un curso de *playwriting* con John Gassner en la Columbia University. En esta ciudad entró en contacto con las experiencias del Actor's Studio donde conoció el método de Stanislavsky. Sin experiencia teatral profesional previa, más que la realizada en su paso por New York, Boal volvió al Brasil en 1956, y fue invitado a trabajar en el Teatro de Arena (importante grupo que funcionó en São Paulo entre 1953 y 1972). Allí desarrolló una labor de dirección muy productiva incentivando la construcción de una dramaturgia nacional a partir de la creación de los seminarios de dramaturgia y buscando una forma de "abrasileirar" el método de Stanislavsky. Ya en su primera experiencia como director del Arena, con la obra *Atos e Homens*, de John Steinbeck, Boal fue premiado como director revelación de 1956 por la Asociación Paulista de Críticos de Arte.

Como muchos artistas brasileños perseguidos por el régimen dictatorial, Boal fue, en 1971, detenido. Posteriormente se exilió en Buenos Aires (1971-1976), aprovechando un permiso concedido por los militares para acompañar su grupo a un festival en Francia. Finalmente recaló en Portugal. En el exilio Boal desarrolló su Teatro del Oprimido [TO], práctica y discurso teatral que busca crear un campo político activo para el espectador, estableciendo condiciones para que este reflexione sobre sus necesidades políticas y personales. El TO, tuvo inicio cuando Boal dirigía, en Buenos Aires, el grupo El Machete utilizando algunos procedimientos que él llamó 'teatro imagen', 'teatro invisible' y 'teatro forum'. Posteriormente, viviendo en Lisboa y trabajando con grupos europeos, desarrolló otros abordajes que están relacionados en el libro *Arco-Iris del Deseo*.

Con la amnistía promulgada por los militares en 1979, Boal volvió al Brasil difundiendo el TO y dirigiendo espectáculos en escenarios tradicionales, tales como *O Corsario do Rei*, sin alcanzar mucha repercusión de crítica y público. En 1986 fundó el Centro do Teatro do Oprimido (CTO) en Río de Janeiro, con el cual desarrolla, hasta hoy, proyectos junto a diversas ONGs, sindicatos, universidades y municipalidades. En el año de 1992 fue electo concejal de la ciudad de Río de Janeiro por el Partido de los Trabajadores (PT). Una vez concluido su mandato de concejal, continuó trabajando en el CTO (Institución que cuenta con

apoyo de fundaciones como la Ford Foundation, entre otras, para el desarrollo de grupos comunitarios de TO), y dirigiendo diferentes espectáculos teatrales, incluso puestas en escena operísticas como la “sambópera” *Carmen*. Boal es autor de más de una docena de libros entre novelas, piezas teatrales y libros teóricos.

La trayectoria de la obra de Boal se inicia con su trabajo de director de escena del Teatro de Arena. La búsqueda de una dramaturgia nacional, que este grupo realizó en un momento político marcado por el nacionalismo y deseos de cambios estructurales, repercutió como influencia decisiva en el pensamiento de los Centros Populares de Cultura (CPC) de la União Nacional dos Estudantes (UNE), y de las artes de un modo general. Eso funcionó como base ulterior de la propuesta teatral boaliana. Y, aunque no se pueda, de forma clara, relacionar la experiencia del Arena con las técnicas que recibieron el nombre de Teatro del Oprimido, es posible decir que el campo ideológico de izquierda y nacionalista de obras como *Arena conta Tiradentes* –llevada a la escena y posteriormente publicada (1967)– marcó un camino que vinculaba al grupo con el impulso militante predominante en la escena brasileña de entonces. Eso caracterizó definitivamente el teatro de Augusto Boal.

De este período de luchas populares y nacionalistas se puede observar en Boal la influencia de las ideas del educador Paulo Freire, creador de la Pedagogía del Oprimido. A pesar de que los escritos iniciales de Boal se autodefinen como materialistas y dialécticos, estos ya portaban elementos idealistas –que pueden ser relacionados con el pensamiento de Freire– y posteriormente repercutieron en la estructuración del Arco-iris del Deseo.

Con el golpe militar (1964), que no interrumpió de forma absoluta las actividades políticas y artísticas, hubo el surgimiento del movimiento de resistencia –particularmente en la juventud y entre los intelectuales. En este período Boal dirigió el show *Opinião*, como una experiencia que seguía los rumbos de las creaciones inspiradas por el CPC de la UNE que había sido prohibido por la dictadura. El éxito del *Opinião* fue seguido por otros musicales, tales como *Arena Conta Zumbi* (1965), *Arena Conta Bahia* (1965) (Espectáculo con dirección musical de los jóvenes Gilberto Gil y Caetano Veloso), *Tempo de Guerra* (1965) (texto de Guarnieri con poemas de Brecht), *Arena Contra Tiradentes* (1967), *Sérgio Ricardo na praça do povo* (1968). Esas producciones –musicales realizados a partir de recortes de textos dramáticos y de poesías– tenían un carácter nacionalista de revisión histórica y buscaban paralelos con el contexto político del momento. Las luchas y héroes nacionales abordados servían para proponer la resistencia a los militares identificados como aliados del imperialismo. Con *A Primeira Feira Paulista de Opinião*, una puesta en escena que representó un verdadero testimonio sobre el Brasil de 1968, Boal y el Arena enfrentaron un ataque furioso de la censura.

A pesar de eso el espectáculo fue presentado sin respetar los innúmeros cortes establecidos por la censura previa. La obra fue, entonces, prohibida y solamente una intensa lucha de la clase teatral permitió su apertura hacia el público.

De la puesta en escena de *Arena conta Zumbi*, y después de *Arena conta Tiradentes* surgieron los elementos básicos del “Sistema Coringa”, según el cual los actores se relevan actuando todos los personajes de la obra. Posteriormente, ese sistema sería incorporado al TO, y asociado a la idea de una experiencia democrática en la construcción de una escena, según la cual todos los participantes pueden ocupar lugares semejantes, sin la predominancia de un protagonista.

En su exilio en Buenos Aires (1971-1976), cuando vivenció un momento histórico de intenso conflicto caracterizado por acciones políticas radicales, y por un teatro militante muy activo en la ciudad, Boal empezó a dar forma al TO. Los libros *Categorías de Teatro Popular* (1972), *Crónicas de Nuestra América* (1973) y *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* (1975), explicitan el surgimiento de una mirada hacia el continente latinoamericano, mientras en el Teatro Arena predominaba la temática nacional. En *Categorías de Teatro Popular*, material que repercute también en el libro *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, Boal enumera diferentes formas de espectáculos militantes, entre las cuales muchas nos remiten a las experiencias militantes del teatro revolucionario ruso y alemán de inicios del siglo XX. También son de este período las obras *O Grande Acordo Internacional do Tio Patinhas, Torquemada y Revolução na América do Sul* (1960). Esta última muestra una apropiación de elementos del teatro de revista y musical que explicita referencias brechtianas.

Entre el tiempo que vivió en Buenos Aires y Lisboa (donde dirigió el grupo A Barraca) Boal organizó otras técnicas que conformaron la base del TO. Cabe destacar el “Teatro-Forum” que fue posteriormente la forma de trabajo que constituyó el elemento clave de las prácticas realizadas por los grupos de TO. Su desarrollo encontró también la nomenclatura de “Teatro-Legislativo”, modo por el cual se propone a comunidades específicas la teatralización de sus problemas y la elaboración de alternativas legales que podrán transformarse en leyes por medio de la representación de “sesiones solemnes simbólicas” que emulan el acto de legislar, tal como el autor menciona en su libro *Teatro Legislativo* (1996).

A finales de los años setenta Boal consideraba el TO como un “ensayo para la revolución”, como lo afirma en el libro *Teatro do Oprimido*. Posteriormente, mediante su experiencia con diferentes contextos culturales europeos (en 1979 creó el Centre du Théâtre de l’Opprimé-Augusto Boal en París), Boal cambió el eje de la noción de opresión, de tal modo que lo que antes se presentaba como una ‘opresión de clase’, ganó matices de una opresión definida por fenómenos individuales más relacionados con la percepción de la opresión. El libro *Stop C’est Magique* (1980) ya señala este cambio de curso. Eso lo lleva a desarrollar las

llamadas “técnicas introspectivas de TO”, relacionadas en su libro *O Arco-Íris do Desejo* (1990), un texto en el cual el autor de aproxima de forma contundente al psicodrama. De ahí, la idea plasmada con la expresión “le flic en la tête” (el policial en la cabeza), es decir la identificación de la represión internalizada.

Boal es un teatrista premiado (Officier de l’Ordre des Arts et des Lettres, Francia en 1981 y la Medalla Pablo Picasso de la UNESCO en 1994) y tiene un gran número de libros traducidos a los más diversos idiomas. El TO, su principal creación, constituye hoy día una referencia teatral mundial en tanto metodología de teatro para el desarrollo que es utilizada en los cinco continentes. Consecuentemente, existe una amplia bibliografía que discute sus propuestas de trabajo.

Bibliografía

- O Teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003
- Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000⁷⁸
- Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999
- Teatro Legislativo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996
- Aqui Ninguém é Burro!* Rio de Janeiro: Revan, 1996
- O Suicida com Medo da Morte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992
- O Arco-Iris do Desejo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990
- Teatro de Augusto Boal 2*. São Paulo: HUCITEC, 1986
- Teatro de Augusto Boal 1*. São Paulo: HUCITEC, 1986
- O Corsário do Rei*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986
- Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. RJ: Civilização Brasileira, 1985
- Stop C’est Magique*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980
- Milagre no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979⁷⁹
- Duzentos Exercícios e Jogos para Ator e Não-Ator com Vontade de Dizer Algo através do Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977
- Murro em Ponta de Faca*. São Paulo: HUCITEC, 1978
- Jane Spitfire*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1977
- Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular*. Buenos Aires: Corregidor, 1975
- Crônicas de Nuestra América*. São Paulo: CODECRI, 1973
- Categorias de Teatro Popular*. Buenos Aires: Ediciones CEPE, 1972
- Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967

⁷⁵ Texto auto-biográfico.

⁷⁶ Texto auto-biográfico.

> el gran acuerdo internacional del tío mac pato

AUGUSTO BOAL (VERSIÓN REVISADA POR EL AUTOR EN JUNIO 2008)

COMODÍN (*Como fábula, distante, como hablando a sus hijos*).

Érase una vez un grande y bello país donde todos eran felices.
Los banqueros y los bancarios, patrones y obreros, capitalistas y
pobretones, militares, y estudiantes, todos eran muy felices y no
había lucha de clases.

Y todos eran muy felices porque no había lucha de clases.
(*Beatífico*).

Las prostitutas y los mendigos,
Los desocupados y los jubilados,
Los hambrientos,
Los enfermos de las más terribles enfermedades,
Las más incurables,
Todos eran muy felices porque no había lucha de clases.
(*Maravillado*).

Hasta que un día,
Y hay siempre un día en toda historia,
Un día bajaron a nuestra querida tierra unos seres
Extraños, científicamente
Llamados Strange Creatures From the Outer World,
Extrañas criaturas del espacio sideral.
Llegaron y se escondieron
Nadie lo sospechaba, pero allí estaban.
Y todos seguían su vida de rutina,
Como el Tío Patilludo, el conocido millonario,
Que, como siempre, rezaba.

*DEPÓSITO DE DINERO. TÍO PATILLUDO ESTÁ DE RODILLAS
DELANTE DE UNA ENORME MONEDA ILUMINADA (MÚSICA:
MARCHA DE LA MARINA DE USA, PERO EN ÓRGANO).*

TÍO: ¡Dios mío, Dios mío, socorro! Cada vez que llega el invierno yo me
desespero. Mi depósito de dinero se encoge con el frío. Un décimo
de milímetro entero de menos por cada monedita.

MONEDA: Eso no es nada. (*El actor que hace de Moneda usa una corona con signos pesos*). ¡No hay por qué llorar!

TÍO: ¡Dios mío, Dios mío, socorro!

MONEDA: ¿Qué quieres que haga? ¡Hablá de una vez, estúpido llorón!

TÍO: Siento un viento helado en la columna vertebral, el hielo de la pobreza, me siento muerto, despedazado, ¡socorro, socorro, socorro!

MONEDA: Hay una solución, cretino.

TÍO: ¿Cuál, Dios mío?

MONEDA: Aumentar sus lucros, animal.

TÍO: Pero... ¿Cómo?

MONEDA: Primero: más economía interna, cerrá los hospitales, nada de seguridad social, nada de Health Care como un esfuerzo de guerra, y después ve a donde podés todavía invertir y arriesgar todo el dinero economizado.

TÍO: (*Hace la señal de la Cruz*). En nombre del dólar, del oro y del traveller check, amén. (*El amén es el gesto de venia militar*).

OFICINA DE PATILLUDO. FUNCIONARIOS DESCANSANDO

COMODÍN: Y el Tío Patilludo obedeció a la voz de su Dios.

TÍO: (*Gritando furioso*). Paren. Paren. (*Pánico*).

FUNCIONARIO: ¿Qué? (*Hablan bajo*).

TÍO: Ustedes son unos traidores.

FUNCIONARIO: ¿Qué pasó?

TÍO: ¿Ese papel? Muéstrelo. (*Funcionario levanta un papel del suelo*). Usado solo de un lado. ¿Cuántas veces tengo que decirles que hasta el papel higiénico debe ser usado de los dos lados? ¿Y esa agua? ¿Por qué ustedes toman tanta agua?

FUNCIONARIO: El agua es gratis. (*Asustado*).

TÍO: ¿Gratis? Por eso ustedes jamás van a tener dinero en la vida. El agua es gratis pero la cañería, no. Cuanta más agua ustedes toman, más se

gasta el caño del agua, más van a sudar y más papel van a gastar para secar el sudor. De hoy en adelante está prohibido tomar agua en mis oficinas. *(Todos se sientan)*. ¡Ese culo!, señora pare de mover ese culo en la silla.

SEÑORA: La cola es mía y hago lo que quiero.

TÍO: Pero la silla es mía. Puede mover su culo en su silla todo lo que quiera, ¡pero en la mía no! ¡Levántese! ¿Quiere ver? *(Saca un centímetro)*. Exactamente lo que yo pensaba; un centésimo de milímetro más bajo. Esto quiere decir que dentro de 17 años tendré que cambiar el asiento de esta silla. Si usted tuviera más cuidado y colocara su culo suavemente en la silla, así, sin trepidar *(hace la demostración)* podría economizar medio milímetro por año y la silla será cambiada solamente dentro de 23 años, y no 17.

SEÑORA: Sí, señor.

TÍO: ¡Mi dinero, dinero! Pasé hambre, frío, sueño, sufrí todos los males y todas las tristezas para conseguir mi depósito, y todos los inviernos mi dinero encoge. Ay de mí, ay de mí. ¿Dónde está mi gerente?

GERENTE: Sí, señor.

TÍO: Quiero saber dónde puedo invertir.

GERENTE: Usted ya posee todas las fábricas del país y casi todas las de sus vecinos. *(Cada vez más amable)*.

TÍO: No es posible. Por ejemplo: ¿este café? *(Muestra su taza)*.

GERENTE: Es de la MacPato's Coffee Consortium.

TÍO: Pensé que era brasilero.

GERENTE: Todas las más grandes industrias son tuyas. Por ejemplo: MacPato's Petroleum Standard, MacPato's Heladeras y Motores en General, MacPato's Cosméticos y Jabón Nueve de cada Diez Estrellas, MacPato's Neumáticos, Acero, Accesorios para Automóviles, MacPato's hoteles, MacPato's en lata, y MacPato's etc., y MacPato's todo en general y MacPato's... *(A los espectadores les muestra las ropas, zapatos, corbatas, etc. Tío sufre terriblemente mientras él habla)*.

TÍO: Basta, no mienta. Existen ciertos sectores donde yo no entro porque el nacionalismo de esos países emergentes no me deja.

GERENTE: ¿Cuáles?

TÍO: Prensa.

GERENTE: Es usted quien manda publicar los avisos. Además usted es el propietario absoluto de todas las cadenas de información reunidas en el trust MacPato's Misinformation Service. (*Pasa un chico vendiendo maní*).

CHICO: Maní, maní, calentito.

TÍO: Chico, puedo comprar este carrito de maní. Parece que esta es la única cosa en este país que no es mía. (*Casi llorando*).

CHICO: Mía tampoco.

TÍO: ¿Y de quién es?

CHICO: MacPato's Lupines Association.

TÍO: (*Grito desesperado*). Qué desolación. Todo en este país es mío. Aquí no me puedo enriquecer más. Mi dios, es la muerte. ¿Qué debo hacer? (*La moneda se enciende otra vez*).

MONEDA: Busca entonces otras tierras donde habiten nativos en estado primitivo. Explótalos sin piedad y trae de allí más oro y así tu depósito de dinero volverá a crecer.

TÍO: Eso es lo que voy a hacer. Reserve un avión de la MacPato's Airlines System, pregunte a la MacPato's Travel Agents a dónde queda el país más distante y más nativo. Y si es posible hasta con indios, sapos y culebras en copacabanas... Quiero un país en estado primitivo.

INDIOS. MÚSICA. VOCES. PÁNICO. GENTE CORRIENDO. GRITOS. SLIDES PAN DE AZÚCAR, CORCOVADO, COCOS, PLAYAS, CARNAVAL, etc. MÉXICO, MACCHU PICCHU, CUZCO, EL TIGRE, VIÑA DEL MAR, PUNTA DEL ESTE. (*Música: "Yes we have Bananas". Los atores danzan*).

VOCES: Llamen a José Carioca. Llamen a la policía. Carro fúnebre. Llamen al médico. Ambulancia. José Carioca.

JOSÉ CARIOCA: (*Acostado en una hamaca*). ¿Qué paso?

MEXICANO: Sea fuerte.

JOSÉ: Contá de una vez y dejame dormir.

MEXICANO: Su novia quiso suicidarse. Dejó un recado.

JOSÉ: Lea. Estoy muy cansado.

MEXICANO: (*Leyendo*). “Muero virgen como nació. La culpa es de José Carioca que nunca quiso disponer de mi cuerpo como varias veces le ofrecí. Muero virgen, ¡puta que lo parió! Adiós Mundo, adiós José, vos me la pagás. De tu eterna, Nanete Cascallar. Tuya, tuya, úi, úi, ¡¡requetetuya!”

JOSÉ: Está bien, muere. Ahora dejame en paz.

MEXICANO: ¿Su novia se está muriendo y usted no hace nada, José?

JOSÉ: ¿Y qué puedo hacer yo? Me muero de sueño (*Cae dormido. Algazara*).

MEXICANO: Yo también. (*Cae dormido*).

VOCES: Abrió los ojos, parece que no se va a morir. ¿Cómo fue el suicidio? ¿Tomó hormiguicida? ¿Y no se murió? No. Le dio un festival de diarrea. No para de cagar.

JOSÉ: ¿Por qué lo hiciste, bobita? (*Entran con la novia en los brazos, en procesión*).

NOVIA: Creí que yo ya no te gustaba más, ¿sabés? Hice todo lo que pude para que durmieras conmigo, entonces me desesperé... (*Ella se sienta sobre una escupidera. Ruidos característicos*).

JOSÉ: Pero yo te adoro, mi amor.

NOVIA: Ya lo sé, y fue por eso que me restablecí. Nos vamos a casar y vamos a acostarnos todo el día, mañana, de tarde y de noche, antes y después de las comidas. ¿No es cierto? Va a ser maravilloso. (*La escena debe ser emocionante, sincera*).

JOSÉ: Sabés, yo te quiero mucho, pero ese asunto de acostarse todo el tiempo...

NOVIA: Vos no me querés más...

JOSÉ: Sí, querer... yo te quiero... El problema es que... La sensación en sí misma es bastante agradable, no digo que no, pero solo de pensar el trabajo que da... tanto movimiento inútil... para arriba y para abajo, para arriba y para abajo... uff. El cuesto beneficio... Desisto, sabés... Es mucho desperdicio de energía para quien vive tan cansado... (*Comienza a roncar*).

NOVIA: ¡Mundo ingrato, adiós! (*La novia desesperada se pega un tiro en la cabeza, él tiene apenas un sobresalto y continúa durmiendo. Aparece Tío Patilludo y llama la atención general con su música*).

TÍO: Quiero hacer grande un mísero país; como a mí mismo, yo era pobre y miserable, y ahora soy dueño de contenidos y continentes. Quiero darle una oportunidad a todos. ¿Quién está desempleado?

JOSÉ: Yo, caballero.

TÍO: ¿Quién es usted? (*“Tico- Tico no fuba” –todos danzan*).

JOSÉ: Un típico representante de esta tierra caliente. Indolente, perezoso, siempre durmiendo la siesta bajo el inclemente sol tropical, pobre, miserable, y a pesar de eso, alegre, buen perdedor, capaz de ser feliz en la mayor miseria, etc. En resumen, soy exactamente la imagen que usted tiene de mí, y de todos lo que vivimos en los trópicos.

TÍO: Muy bien: ¡compro!

MEXICANO: Yo también.

Cada uno aparece como se ve representado en los comics.

TÍO: ¡Compro! Ya tenemos un brasilero y un mexicano. Pero para demostrar que yo no tengo ningún prejuicio, quiero que mis sirvientes sean de todas las nacionalidades: el mundo entero puede ser servidor de Tío Patilludo.

ZORBA: Yo. (*Música de la película “Zorba el griego” –danzan*).

TÍO: ¿Quién es usted?

ZORBA: Zorba, el griego. Soy trabajador, obediente, bondadoso, burro como una bestia, me gusta vivir en la playa y bañarme desnudo, y necesito desesperadamente el know-how extranjero. No sé hacer nada a no ser que el extranjero me enseñe y me lo mande.

TÍO: Uno más: ¡tres! (*Música japonesa convencional –danzan*).

SAKINI: Yo soy japonés, me llamo Sakini, vivo en Okinawa, y mi mejor cualidad es saber vivir en paz con los invasores de mi país. Ellos son tan linditos, tan buenitos, y tienen ojos redonditos que es la manera correcta de tener ojos, y no así como nosotros que somos unos imbéciles de ojos oblicuos. Son tan simpáticos que hasta me permiten que yo les permita que ellos ocupen mi tierra.

TÍO: ¡Falta uno! (*“Hare Krisna” de Hair” –danzan de hindúes con los brazos*).

GUNGA DIN ESCUCHA A SU MADRE:

MADRE: Hijo mío, Gunga Din. En esta bolsa está toda nuestra fortuna. Acuérdate de esto: nuestro país siempre vivió ocupado por extranjeros. Mañana será la batalla decisiva y nuestros nativos van a derrotar a los extranjeros invasores, asesinos crueles, a menos que ellos descubran adónde están escondidos nuestros ejércitos. Pero nadie va a contar nada y nuestro país será por fin libre. Yo no veré el día de la libertad. Toma esta moneda y vete a la farmacia MacPato a comprar una aspirina. Yo quiero morir sin dolor. (*Gunga Din huye. Él es el completo retardado mental*).

GUNGA: Mi madre no sabe que yo siempre soñé con ser cornetero del ejército de Her Majesty the Queen. (*Aparece un Mercader*). Una corneta. (*Mercader vende la corneta y Gunga Din toca el toque de alerta. Mil cornetas responden. Gunga resplandece*). ¡El ejército extranjero está a salvo! Seremos destruidos. Nuestra patria continuará sometida. (*Aparece otro hindú y le pega un tiro*).

HINDÚ: Traidor. (*Gunga Din muere*).

GUNGA: Nunca más seré cornetero.

TÍO: (*Heroico*). No, él no se morirá. Los corneteros traidores de su patria nunca deben morir. Aquí está un elixir especial que hace resucitar a los traidores más infectos y más útiles. (*Gunga resucita*). Ahora sí tengo mi staff completo. Un hindú, un japonés, un griego, un mexicano y un brasilero. Voy a construir una enorme y próspera nación. Y para demostrarles mi cariño estoy dispuesto a conceder un pedido colectivo. Hablen. (*Los cinco se reúnen*).

JOSÉ: En nombre de mis compañeros, y en el mío propio, deseo pedir a Nuestro Señor Patrón que se digne a concedernos a todos quince días de vacaciones pagas anticipadas.

TÍO: ¿Para qué?

JOSÉ: Queremos aprovechar estas vacaciones inusitadas y dar una lección al mundo cantando una canción muy instructiva llamada "The Best Things in Life Are Free".

TÍO: Sí. ¡Las mejores cosas de la vida son gratis!

Escupe. Gunga resucita y dice: "¡Que muera mi patria aunque yo

resucite!”

Las cosas que tenés
Las cosas que ganás
Las cosas que pedís
Las cosas que buscás
Las cosas lindas
Nunca te cuestan nada.
Las que viven regaladas
Las usas más apreciadas
Gratis te las dan.
Es gratis respirar
Y gratis caminar
Es gratis el amar
Y gratis descansar.
Es gratis todo lo bueno
En la vida
Para que sea divertida,
Las más grandes maravillas
Gratis te las dan.
Un matambre en la vidriera
¡gratis lo mirás de afuera!
Las palomas de la esquina
Gratis te cagan encima
Lo mejor viene de arriba
Es gratis con garantía
Tenerlo todo podrías
Todo así no más
Es gratis molestar
Es gratis perdonar
Es gratis trabajar
Y es gratis transpirar
Es gratis todo lo bueno en la vida
Para que sea divertida
Las más grandes maravillas
Gratis te las dan
El santo gobierno nuestro
Gratis se mandan un secuestro
y un buen día un policía
gratis te quita la vida.

Lo mejor viene de arriba
 Es gratis con garantías
 Tenerlo todo podrías
 Todo así nomás.

PLENARIO DE LA ASAMBLEA ESTUDIANTIL

- ZÉ MALUCO: Propongo que todos los estudiantes acampen delante del palacio del gobierno.
- ZÉ SEI NÃO: Yo quiero saber cuáles son nuestras reivindicaciones.
- ZÉ MALUCO: Más presupuestos para la educación, mejor alimentación, comisiones paritarias para la educación, mejor alimentación, comisiones paritarias en los Consejos... *(En cada país se pueden poner las reivindicaciones locales).*
- ZÉ DOIDÃO: Compañeros: tenemos que decidir de una vez por todas si nuestra lucha es puramente reivindicatoria o si es una lucha política. Nosotros no vamos a tomar el poder. No controlamos la producción, la riqueza del país. Podemos ocupar las Facultades y hasta cierto punto las fábricas, ahí entonces aparecen milicos por todas partes. El movimiento estudiantil no va a tomar el poder. Nosotros somos apenas una fuerza auxiliar. Por eso propongo: vamos a dialogar con el Gobierno.
- ZÉ SEI NÃO: No podemos dialogar con el poder cuando estamos sinceramente empeñados en contestar el poder. Por otro lado, pienso que... yo no sé... pero... quiero decir... ¿quién sabe? Pues...
- ZÉ DOIDÃO: ¡Ocupación! ¡Ocupación!
- ZÉ MALUCO: El compañero está defendiendo la violencia por la violencia.
- ZÉ SEI NÃO: No tenemos el culto de la violencia pero ella debe ser usada siempre y cuando sea necesario para destruir la violencia de la sociedad establecida. Pero si la violencia... la clase... quiero decir...
- ZÉ MALUCO: ¿Cuál es su objetivo, compañero?
- ZÉ DOIDÃO: Derrocar al Gobierno. Si todos nosotros tuviéramos el mismo objetivo, el Gobierno caería en 24 horas. Digo, cuarenta y ocho...
- ZÉ MALUCO: Si todavía no cayó es porque está bien sustentado por sus aparatos represivos.

- ZÉ DOIDÃO: El régimen no cae porque tiene a su favor a todos los partidos, principalmente los de izquierda, principalmente ustedes, reformistas.
- PRESIDENTE: Los compañeros se están desviando del tema en discusión.
- ZÉ SEI NÃO: Tenemos que destruir todo y todo debe ser destruido. Pero nada de excesos, porque... porque... Nuestro verdadero enemigo es la sociedad capitalista y el aparato burocrático es el freno de la Revolución; podemos mejorar la Universidad y los comedores. Por ejemplo: a mí no me gustan las papas fritas... No es justo que yo, a quien no le gustan las papas fritas, tenga que comer papas fritas...
- ZÉ DOIDÃO: Sí, pero siempre dentro de los cuadros de una Universidad burguesa. Ella va a continuar preparando a los estudiantes para adaptarse a la sociedad burguesa.
- ZÉ MALUCO: Pero el compañero no entiende que sea cual sea nuestra ideología, no cuesta nada mejorar el menú de nuestro comedor universitario.
- ZÉ SEI NÃO: Eso es el facismo. Me parece, pero no estoy seguro... Pienso que... No sé si pienso... (*Pausa*).
- PRESIDENTE: ¿Qué fue lo que dijo?
- ZÉ SEI NÃO: Dije que eso es fascismo.
- ZÉ DOIDÃO: El compañero cree que debemos luchar por un menú mejor, muy bien. Pero yo pregunto: ¿por qué? ¿Por qué nosotros, los estudiantes, debemos tener un menú mejor que los obreros, por ejemplo? ¿Por qué somos una clase privilegiada? ¿Somos “los estudiantes”? ¿Somos una casta? ¡Eso es fascismo!
- ZÉ SEI NÃO: Correcto, pero nosotros podemos luchar por la transformación de los comedores universitarios en comedores para la juventud.
- ZÉ MALUCO: Apoyo enteramente la tesis de que se debe acabar con la distinción, debe desaparecer porque representa una división de trabajo social y es injusta. Y tampoco me gustan a mí las papas fritas.
- ZÉ SEI NÃO: Por eso debemos mejorar el menú de los comedores de la juventud.
- ZÉ DOIDÃO: Eso también es fascismo, porque estaremos creando otra clase: la juventud. Tenemos que luchar contra el hambre, que es el problema más general, y no por nuestro comedor. Nuestra lucha es siempre política, o de lo contrario será inmoral, reaccionaria y fascista.
- ZÉ MALUCO: Vamos con calma: es verdad que precisamos destruir la sociedad,

pero la sociedad en sí misma es una abstracción: ella está compuesta de pequeñas cosas comedores, profesores, pizarrones, papas fritas... No se puede luchar contra una abstracción. Es necesario luchar contra las cosas concretas que existen. Que cada uno luche en su terreno específico; por eso propongo: Vamos a acampar frente al palacio del Gobierno. Hoy esta es nuestra forma de lucha. Mañana será otra.

PRESIDENTE: Los que estén a favor permanezcan como están; los contrarios que se manifiesten pero de manera correcta, civilizada, con las manos puestas como en oración. (*Estudiantes gritan "fascistas!"*). Aprobado. Queda suspendida la sesión. Todos para el palacio del Gobierno en orden. Esta es una manifestación pacífica. Obedezcan al sistema de seguridad. Nada de tirar piedras sobre los milicos... Sobre todo, no se pueden tirar bolas de Gude, Marbles, canicas a los caballos. ¡Los caballos también son hijos de Dios como nosotros!

CALLE. CONFUSIÓN, GRITOS, GENTE CORRIENDO (*Apagón total*).

(*Música terrorífica de ciencia ficción*).

¿Qué pasó?

Estamos siendo invadidos.

¿Quién nos está invadiendo?

Gente del espacio.

La Criatura Fantástica de la Laguna Negra.

Son gente de otro planeta.

Son invisibles.

Parece que son apenas espíritus: ellos encarnan en las personas. (Un grito).

CUARTEL GENERAL Y PALACIO. RUIDOS DE AMBULANCIA, POLICÍA, SIRENAS. GENERAL CON WALKIETALKIE. ATIENDE EL MAYORDOMO DEL PALACIO

GENERAL: Hola, hola, urgente, llame al presidente. Cambio.

MAYORDOMO: Está durmiendo, cambio.

GENERAL: Despierte al presidente, cambio, ¡pucha, que lo parió!

MAYORDOMO: ¿Se volvió loco? Enseguida después del almuerzo el Presidente duerme la siesta hasta la hora de la cena. Cambio.

GENERAL: Estamos siendo invadidos. Llame al presidente por el amor de Dios. Cambio.

MAYORDOMO: Presidente, presidente.

PRESIDENTE: ¿Ya es la hora de cena?

MAYORDOMO: No. Presidente, el asunto es grave: estamos siendo invadidos.

PRESIDENTE: ¿Y a mí qué me importa?

MAYORDOMO: Presidente, son criaturas extrañas. Presidente. Presidente. (*Lo putea bajito*). ¿Está durmiendo otra vez?! (*Afligido, para el General*). Cambio. El presidente está durmiendo.

GENERAL: Entonces comuníqueme con el Ministro de las Ciencias Espaciales Especiales. Cambio.

MINISTRO: Hola, hola, es el Ministro.

GENERAL: Sí, señor Ministro, parece que acabamos de ser invadidos por criaturas extrañas.

MINISTRO: ¿Comunistas?

GENERAL: No, señor Ministro, también, no es nada así, tan grave. Puede quedarse tranquilo. Apenas se trata de extrañas criaturas del espacio sideral, o de la Laguna Negra, o el monstruo de Loch Ness. Nadie está muy seguro, pero sea lo que sea es gente sin ninguna ideología.

MINISTRO: Comuníqueme con el profesor Bowles, el científico más caro del mundo que hace 20 años está aquí haciendo una investigación muy importante.

GENERAL: ¿Cuál?

MINISTRO: Está investigando qué es lo que nuestro país debe investigar.

REPORTERO: Profesor Bowles. (*Leyendo en un papel*). “¿Usted cree posible la invasión de la Tierra por elementos oriundos de otros planetas?”

BOWLES: No. Positivamente no. Somos nosotros los que pretendemos invadir los otros planetas. ¡Ya tenemos cohetes en la Luna, Marte y otros que andan por ahí en el espacio sideral más tontos que ciego en tiroteo! La hipótesis de la invasión de la Tierra es absolutamente fantástica. Nosotros somos seres superiores, los más superiores del sistema planetario.

GAUNT: Es mentira. (*Dos científicos agarran al Dr. Gaunt y procuran retirarlo de la sala*).

BOWLES: Pueden llevárselo. (*Luchan*).

REPORTERO: Por favor, Dr. Bowles, permita que sus asistente...

GAUNT: Él teme la verdad, por eso estoy aquí prisionero.

BOWLES: Doctor Gaunt, dígame, ¿cuáles son sus dudas?

GAUNT: Sí, la tierra puede ser invadida. Puede y debe... y lo será si es que ya no lo fue...

REPORTERO: ¿Tiene pruebas?

GAUNT: Voy a confesárselo, pero por favor no le cuente nada a nadie. Puede publicarlo en todos los periódicos que usted quiera ya que es su deber profesional, pero no le cuente nada a nadie. Durante mis viajes a las ruinas de un antiguo templo de religiones ya desaparecidas, encontré el diario del hechicero Jazub... (*Luz en Jazub*). En él se habla de una erupción volcánica que libertará criaturas sobrenaturales. Jazub logró rechazar las fieras con un talismán mágico.

Música de la magia.

JAZUB: Debe desterrarlas para que nunca más nos amenacen. ¡Usen este talismán mágico! (*Tira con una ametralladora sobre película de cañeros de Tucumán, Córdoba, Vietcong, etc.*).

GAUNT: Ya le avisé al Dr. Bowles. ¡Una maldición caerá sobre quien desafía lo sobrenatural!

REPORTERO: ¿Cómo podremos reconocer esas Strange Creatures from Outer World?

GAUNT: Es imposible. Ellas en nada se distinguen de los estudiantes, los campesinos organizados y de los obreros sindicalizados. Si usted ve un estudiante él tanto puede ser un estudiante como una Strange Creature.

REPORTERO: ¿Cuál es la solución?

GAUNT: (*Ahora más suave*). La solución es la legítima defensa. Querido telespectador: si en una calle oscura usted encuentra un estudiante, un campesino o un obrero puede disparar: es casi seguro que se trata de una Strange Creature disfrazada. Puede matarlo que no es un crimen.

REPORTERO: Querido telespectador: dispare sin dudar. Este programa fue presentado por una gentileza exclusiva de los productos de belleza MacPato's Sociedad Anónima. (*Música*). Si no lo compra usted lo

compro yo. Sea revolucionario por un fin de semana. Use perfume “Strange Creature”.

8.

COMODÍN: Y nadie veía a esas criaturas fantásticas. Nadie las veía pero ellas ahí estaban.

9. SINDICATO

OBRERO: La señora Berta Dunkel, célebre socióloga alemana radicada en Tucumán.

BERTA: (*Habla bondadosamente*). Todo obrero sabe que es explotado. Lo que tal vez no sepa es que esta explotación es propia de la naturaleza del régimen capitalista y que solo la eliminación del sistema eliminará la explotación. La plusvalía prueba científicamente que el capitalismo es un régimen injusto, sea quien fuere el patrón. No solo los malos patrones son malos, también son malos los buenos. Supongamos que para la producción de sus medios de subsistencia (casa, comida, ropa) el trabajador medio gasta 4 horas; trabaja 8 y 10 hasta 12. Esto es: él produce más que lo que recibe, produce un excedente. ¿Y para dónde va ese excedente? Para el bolsillo del patrón. Esta diferencia se llama plusvalía. Pero el hombre no es un buey. Y para conservarlo en la situación de un buey es necesaria la violencia. De hecho, la función de la policía y del ejército en los países capitalistas es la de garantizar por la fuerza la propiedad privada de los medios de producción, porque son las máquinas las que hacen que los trabajadores produzcan tanto más que lo que consumen. En otras palabras, es la propia clase trabajadora la que mantiene las fuerzas armadas que la oprimen y la clase capitalista que la explota. (*Ruidos, sonidos, sirenas, gritos*). Qué macana que nos exploten. ¡Carajo! Yo no había pensado en eso. Solo ahora me doy cuenta que soy una explotada por el sistema!

Rajemos. La cana.

¡Rajemos!

¡Pará. Pará! Aguantá a la Berta.

¡No se quemem!

¡Pará! ¡Pará!

Piró la cana.

¿Dónde está doña Berta? (*Ella sube en una escoba; riéndose se pone un sombrero de bruja*).

Se volatizó.

(*Asustado*). Era una extraña criatura. (*Música. Estudiantes en manifestación cruzan el escenario cantando slogans del momento, "militares al cuartel", "obreros al poder", etc.*).

10. PALACIO (*Entra el tío gritando "quac" y los criados responden "¡quac quac quac!"*).

TÍO MAC PATO: Estoy sintiendo una cosa. (*Los cuatro criados lo cuidan*). Un ataque. Terrible. Qué dolor, qué dolor.

MAYORDOMO: ¿Llamo al médico?

TÍO: No, ya va a pasar. Estoy sintiendo un ataque de generositis aguda. Es un dolor aquí en el corazón pero pasa enseguida, no quiero médico. ¡Los médicos son muy caros! Siento una tentación extraña de practicar el bien. ¡Diabólica! Quiero hablar con el Presidente.

MAYORDOMO: Está durmiendo la siesta.

TÍO: ¿Y después?

MAYORDOMO: Se despierta y cena.

TÍO: ¿Y después?

MAYORDOMO: Duerme para digerir la cena.

TÍO: Me siento débil. Por favor, acepte una recompensa. (*Da dinero al mayordomo*). Vaya a llamar al Presidente. (*Le da dos monedas y en seguida le saca una*).

MAYORDOMO: Cómo no, excelentísimo, ilustrísimo...

TÍO: Estoy cada vez peor. ¡Quiero, dar, dar, dar! Y vine a caer aquí, en el palacio de un Presidente. Él va a explotarme, estoy perdido. Quiero dar, dar, dar. (*Entra el Presidente de pijamas y con la faja presidencial*).

PRESIDENTE: Reciba primero mis saludos en nombre de mi pueblo y en el mío propio. Quiero darle la bienvenida a este país hospitalario que

siempre supo recibir a los visitantes ilustres. Por favor, acepte una condecoración... ¿y una cruz de hierro... y este broche, y un collar de dientes... y un cigarrillo, y una banana?

TÍO: ¿Y tiene una aspirina?

PRESIDENTE: Una aspirina, cómo no. ¿Vuestra Excelencia se siente mal, Reverendísima? ¿Será el calor de los trópicos? Excelencia. ¿La mosca ché ché? Eminencia. ¿El sueño del gorila propio?

TÍO: Nada de eso: es una enfermedad que cuando me ataca me da ganas de dar, dar, dar.

PRESIDENTE: (*Asustado*). ¿Dar qué, magnificencia?

TÍO: Todo lo que no es mío.

PRESIDENTE: ¿Qué por ejemplo, noble colega? (*Se aproxima*).

TÍO: A usted, por ejemplo, tengo ganas de darle, digamos...

PRESIDENTE: (*Asustado*). ¿¿¿Qué???

TÍO: Un préstamo. Le voy a dar un préstamo. Usted debe aceptar un préstamo. Por favor, no me desilusione.

PRESIDENTE: Bien, el dinero nunca está de más...

TÍO: Doscientos millones de monedas. (*Coro se retira murmurando "¿¿200 millones?? ¿¿200 millones??"*).

PRESIDENTE: ¿Doscientos millones? ¿Pero qué es lo que voy a hacer con todo ese dinero?

TÍO: Mi enfermedad es perfecta: yo le doy el préstamo pero con condiciones: primero, usted debe darme pruebas de seriedad. Quiero que mi préstamo sea apenas el 10% de la inversión total. O sea, que usted debe invertir un billón y ochocientos millones.

PRESIDENTE: ¿Qué es lo que nosotros vamos a hacer con todo ese dinero?

TÍO: La generosistis no falla: vamos a construir mac-carreteras para llevar mis mac-productos a las ciudades y a los puertos, mac-puertos para embarcar mis productos, barcos para cargarlos, energía eléctrica para mover mis fábricas. Voy a comprar sus siderúrgicas y sus telefónicas... Todo lo que sea rentable.

PRESIDENTE: Basta, ya entendí. Yo hago todo eso con mi noventa por ciento, pero y su 10%, ¿los tiene allí en el bolsillo?

TÍO: Déjeme de joder. La gente rica nunca anda con dinero en el bolsillo. Usted va a dar orden a sus bancos nacionales para que me lo presten y a pagar dentro de 20 años. En resumen, yo entro con mi innegable prestigio moral y usted con el dinero. (*Presidente firma el check*).

PRESIDENTE: Pero yo amo a mi país. ¿Y usted?

TÍO: Me too.

PRESIDENTE: (*Bajito*). Comisión.

TÍO: ¡No oigo!

PRESIDENTE: (*Tímido, en inglés*). ¡Comisión! Money! ¡Plata! How much?

TÍO: Nothing.

PRESIDENTE: (*Más tímido*). Forty?

TÍO: Nothing.

PRESIDENTE: Twenty?

TÍO: Ten.

PRESIDENTE: Twenty?

TÍO: Ten.

PRESIDENTE: (*Cantando*). Twenty for me.

TÍO: (*Idem*). Only ten for you!

PRESIDENTE: (*Gritos de manifestación*). ¿Qué es eso?

MAYORDOMO: Los estudiantes, motines.

PRESIDENTE: Caballos encima de ellos. Que los corran de aquí. Que los corran de aquí (*Se esconde atrás de una silla*). Que la policía los persiga. Que los torture porque me están torturando con sus motines. ¡Ojo por ojo, diente por diente!

TÍO: Hágalos entrar.

PRESIDENTE: ¡¿Cómo?!

TÍO: Es necesario dialogar con la juventud. Puede ir a dormir, Presidente. Yo me encargo de todo. ¡Aquí estoy para salvarlo!

PRESIDENTE: Ah, sino fuera por este gran amigo... (*Sale Presidente, entran los estudiantes.*)

Estudiantes entran por la platea en dos coros.

CORO TOTAL: Presupuesto. (3 veces).

ESTUDIANTE: Patria sí, colonia no.

CORO UNO: ¡Acción, acción, acción por la liberación!

CORO DOS: Yankees atrás. ¡Los pueblos piden paz!

CORO UNO: Luche, luche, luche, no deje de luchar, por un gobierno obrero, obrero y popular.

CORO DOS: Obreros y estudiantes unidos adelante.

CORO TOTAL: Presupuesto. (3 veces.)

Paran los estudiantes delante del Tío que danza en su ritmo.

TÍO: ¡Presupuesto! Es lindo eso.

ESTUDIANTE: ¿Dónde está el Presidente? ¿Dónde está el Presidente?

TÍO: Basta de intermediarios. Hablen conmigo mismo! Entren. (*Al Mayordomo*). Tome las armas de esa gente. (*Él las toma como si fueran parasoles, todos entran muy cuidadosos, pidiendo permiso. Se sientan y se sirven whiskey*). Hablen.

ESTUDIANTES: ¡Queremos más escuelas!

TÍO: Miren: La ley de la oferta y de la demanda regla las relaciones de los hombres desde el principio del mundo. Ya lo dijo Adam Smith, ¡el verdadero creador de la economía moderna! Así pues los males de este país tienen origen en el exceso y no en la carencia. Todo no pasa de una cuestión de punto de vista, de óptica. Dicen ustedes que no hay suficientes vacantes en la universidad, faltan libros, faltan de todo. Muy bien, vamos a ser optimistas y resolver el problema usando el proceso de la oferta y demanda. ¿Por qué hay pocas vacantes en la universidad?

ESTUDIANTES: Porque muchos estudiantes se reciben en las escuelas.

TÍO: ¿Y por qué hay tantos?

ESTUDIANTE: ¡Bueno!... porque... ¿quién lo sabe?...

TÍO: Esa pregunta, yo mismo la respondo: tantos estudiantes se reciben porque el curso primario es gratis, la enseñanza es barata. Vamos a ser realistas: aumentando el precio de la enseñanza, disminuirá el número de candidatos y aumentará el número de vacantes en la Universidad, ¡por milagro!

ESTUDIANTE: Pero, Tío Patilludo, en ese caso millones de jóvenes se quedarían sin estudiar.

TÍO: ¿Y por qué existen millones de jóvenes que quieren estudiar?

ESTUDIANTE: ¡Porque existen millones de chicos que crecen?

TÍO: ¿Y por qué existen millones de chicos?

ESTUDIANTE: ¡¡¡Porque nacieron!!!

TÍO: ¿Y por qué nacen?

ESTUDIANTE: Bueno...

TÍO: Esa pregunta la respondo yo mismo: nacen porque en los países subdesarrollados como el de ustedes, los padres no tienen el debido cuidado o hacen sexo en demasía. ¿Cuál es la solución? ¡La píldora! Más píldoras, menos chicos, menos jóvenes, menos candidatos, más vacantes.

ESTUDIANTE: Tío Mac Pato, nosotros vinimos también para protestar porque existen muy pocos libros pero ya nos imaginamos lo que va usted a decir.

TÍO: Cuestión de óptica: no faltan libros, sino que tenemos demasiados gente que quiere leer. Por eso tenemos la impresión de que hay pocos libros. Pero acá está la solución: ¡un libro para terminar con todos los libros! “Cursos de Alfabetización Progresiva Sin Maestro” con los libretos completos de “Los Campanelli”, “Una vida para amarte” y “El amor tiene cara de mujer”, Big Brother. (*Elegir programas de T.V. de moda en el momento*). Si después de 11 lecciones usted todavía consigue leer, ¡su dinero le será devuelto!

ESTUDIANTES: Van a sobrar libros... Pero Tío, el país se va a llenar de analfabetos...

TÍO: ¿Y cuál es la solución?

CORO DE ESTUDIANTES: ¡La píldora!

TÍO: La píldora acaba con el analfabetismo, acaba con los excedentes. Canten conmigo esta oda en glorificación a nuestro Tío Patilludo que siempre les soluciona todos los problemas.

CANCIÓN

Callado, trabaje más, la la la la la la
Democracia o tiranía
Democracia o tiranía
Todos van a progresar
Si pagamos siempre al día!
Existen muchas colonias
Que se vuelven florecientes
Cuando pagan sus cuentitas
Y al Tío son obedientes.
Trabajen sin entender la la la la la la
Dé dinero y sea honrado
Pagando somos felices
En un país esclavizado
En un país
Esclavizado,
En un país
Esclavizado, etc.

ESTUDIANTE: Y así acabamos de tener nuestro primer diálogo con el poder establecido. Buenas noches, señores.

11.

COMODÍN: Tío Mac Pato de nada sospechaba, pero aquel pueblo lo estaba inoculando por el virus del espacio sideral. Y poco a poco, los espíritus del mal se iban encarnando en cada hombre, en cada mujer.

Aparece una joven pareja, flaneando, desesperadamente, en un restaurant. Música ambiental.

ELLA: Vamos a la manifestación.

ÉL: Voy a pensarlo.

ELLA: Vamos. (*Trémulo*).

ÉL: Nadie va a tener seguridad... viene la policía...

ELLA: Cuando más gente venga, mayor la seguridad...

- ÉL: El pueblo no va a la calle. La mayoría por lo menos no va.
- ELLA: Claro: la mayoría no está politizada, concientizada.
- ÉL: Cuando uno intenta explicarle a un hombre que él está alienado, que es explotado, que la culpa es toda del imperialismo, él no consigue comprender. Son todos clase media: tienen heladera, radio, televisión, van al fútbol, al cine... Hay obreros que no trabajan durante toda la semana y los domingos vuelven a la fábrica para nadar en las piletas... La pileta es concreta, pero el imperialismo no. La pileta se ve, el imperialismo no. Muchas veces pienso que si ellos, que son los explotados, no tienen conciencia de la explotación, ¿a mí qué me importa? ¿Por qué tengo yo que arreglar el mundo? La verdad es que somos todos hijitos de papá...
- ELLA: Si fuera así tan fácil, sería necesario que nadie ayudara. Pero con los movimientos de masas en las calles ellos empiezan a pensar mejor, y nosotros también. La calle es importante. Ellos no nos dejan hablar por la televisión, por eso la calle es nuestra televisión, nuestra prensa... (*Explosión*).
- ÉL: ¿Qué pasó?
- ELLA: No lo sé.
- ESTUDIANTE: (*Corriendo*). Tirando una bomba en el diario.
- ELLA: ¡Bueno, para que aprendan a no ser reaccionarios!
- ESTUDIANTE: ¿Qué pensás, vos? ¿Que la tiramos nosotros? ¡Eso lo hizo la policía misma para aumentar la represión!
- ELLA: ¿No destruyó nada?
- ESTUDIANTE: Solo los oídos del vigilante. (*Sale*).
- ELLA: ¿Vos venís mañana?
- ÉL: Vamos a ver.
- ELLA: Vení, y después... en mi casa...
- ÉL: ¿Premio por portarme bien?
- ÉL: Entonces voy...

Bombas explotan. Entran cinco actores de espaldas para el público, meando.

¿Qué pasó?
¡Volaron el cuartel!
¿Qué pasó?
Asaltaron cinco bancos más.
¿Qué pasó?
Asaltaron el tren pagador.
¿Qué pasó?
Robaron dinamita.
¿Qué pasó?
El comandante dijo: ¡vamos almorzar a los terroristas ante que ellos
nos cenem!
¿Qué pasó?
Comieron al comandante en el desayuno.
Que lo parió... (*Música*).

12. ESTUDIO DE RADIO Y TV

SPEAKER: Hordas de fanáticos, liderados por distintos grupos de brujos y hechiceros, asaltaron bancos, explotaron bombas y están organizando movimientos de masas, prohibidos. El pueblo no debe permitir que el pánico se apodere del país. Somos gente de buena índole, y las tradiciones de nuestro pueblo son pacíficas y de orden... Garantizamos a todos que los bárbaros serán dominados, garantizamos que... que... que... ¿Qué es eso? ¡Socorro! Una ciratura extraña, indestructible... ¡Socorro! Los queridos oyentes son testigos auriculares de esta invasión... los monstruos siderales se aproximan amenazadoramente... al locutor que os habla... Atención, atención, pedimos a los oyentes más sensibles que... socorro... ¡Ayyyyy! ¡Ayyyyy! Grrrrrr... (*Pausa*). ¡Malos! Yo voy porque quiero, soy pacífico, pero quiero mi bolsita...

OTRO SPEAKER: Señoras y señores, esta estación radioemisora pasa en este momento al control de las Extrañas Criaturas del Espacio Sideral. Muy en breve toda la nación será controlada por dichas criaturas. La situación en la Capital es de perfecto desorden y reinan el miedo y la intranquilidad en todo el territorio nacional. (*La voz es amable, calma, gentil*). Mantengan sus aparatos sintonizados para nuevas informaciones. Y ahora, música para bailar... Bailen según la música... (*Sigue música de guerra: Guerrillero, adelante con nuestra*

guerrilla, etc. El primer speaker sigue la marcha gritando “¡Cristo Rey! ¡Cristo Rey!”).

13. PALACIO. ¡PÁNICO!

MAYORDOMO: Presidente, señor Presidente, Presidente, despiértese por favor.

PRESIDENTE: Déjame dormir.

MAYORDOMO: Es muy grave, señor. Las Hordas Bárbaras. Los estudiantes, los campesinos y los obreros, e inclusive campesinos, fueron todos atacados por el virus...

ESTUDIANTES: *(Cruzando la escena).* ¡Militares al cuartel! ¡El pueblo al poder!

Siguen slogans del país y del momento. Estas son solamente sugerencias.

PRESIDENTE: *(Despierto).* ¿Pero qué es eso? Mi pueblo nunca tuvo ideología! ¿Qué pasó ahora? Dios mío, es el Cataclismo, los Siete Caballeros de la Hecatombe, el Apocalipsis, el Deuteronomio. No sé lo que es, pero seguro es cosa muy grave. ¡Socorro, Socorro. Socorro!

MAYORDOMO: *(Lo agarra).* Coraje, Presidente. ¡Sea un buen católico! ¡Enfrente a las fieras!

PRESIDENTE: ¡No por el amor de Dios, no! Solito no me quedo. Llame al Embajador.

MAYORDOMO: Hola, hola, Palacio Presidencial llamando. Cambio.

MAYORDOMO: Friendly Country Embassy.

MAYORDOMO: ¡Qué Friendly Country, Pepe, soy yo!

MAYORDOMO: ¡Ah, qué decís, Negro!

MAYORDOMO: Escuchá, el capo de ustedes, el yankee mayor, ¿está allí? Cambio.

MAYORDOMO: Justamente se está yendo para el Palacio del Presidente. También él quiere hablarle. Cambio.

MAYORDOMO: Gracias, cambio.

MAYORDOMO: *(En tono de conspiración).* Escuchá: hoy hay una reunión secreta en el sindicato de los Mayordomos Palaciegos. ¿Venís? Cambio.

MAYORDOMO: Claro. ¿Y la Extraña Criatura también va? Cambio.

MAYORDOMO: Seguro que sí. La reunión es con ella. Chau, cambio.

MAYORDOMO: Chau, está cambiando.

PRESIDENTE: (*Desesperado*). Mirá al pueblo en la calle. Yo tengo miedo. Yo nunca quise ser un gobierno popular por eso; yo tengo miedo del pueblo. Para qué existe pueblo, Dios mío. Para qué. Sería tan bueno si solo existieran las élites de los distintos países. Solo las clases más altas, más favorecidas, más ricas, más aristocráticas. El pueblo hace fea cualquier nación. Es un horror. (*Entra el Embajador*) Mi querido Embajador, que suerte que usted vino. (*Se arrodilla y se agarra a las rodillas del Embajador, que le pega fuerte*).

EMBAJADOR: (*Con algún acento*). Yo estoy un poco desorientado. En mi país siempre oí decir que su pueblo era de índole pacífica y amante del orden establecido. Un espíritu nacional propio para la inversión de capitales extranjeros. Un sentimiento de patriotismo, de dignidad nacional propio para jugar en la Bolsa y de pronto...

PRESIDENTE: Juro que no se trata de mi pueblo. Son criaturas infiltradas. Ideologías foráneas, ajenas a nuestra tradición occidental cristiana. Ayude, ayude por favor.

EMBAJADOR: Claro que ayudo, y la solución es rápida y fácil.

PRESIDENTE: ¿Cuál?

EMBAJADOR: Mando mi Ejército invadir todo esto y restablecer el orden.

PRESIDENTE: (*Asustado*). Eso sí que no. ¿Con qué cara podría yo después enfrentar el resto del mundo? Mi país no puede ser ayudado así tan abiertamente. Esto no es ninguna Asia ni África...

EMBAJADOR: ¡Pero estamos globalizados! Hoy día ya es costumbre, nadie se preocupa... Dale...

PRESIDENTE: No, eso no. Yo siempre demostré mi buena voluntad: siempre permití que mi país fuera ocupado económicamente, políticamente, todo, pero con soldado de uniforme, eso es demasiado. (*Entra Tío Patilludo*).

TÍO: Yo recién ahora recibí la noticia de que mis minas de hierro y de oro fueron ocupadas por las extrañas criaturas rebeldes. ¿Qué va usted a hacer?

PRESIDENTE: Yo...

MAYORDOMO: (*Entrando*). Noticias de última hora informan que las fábricas de MacPato de artículos eléctricos, tractores, vehículos automotores, distribuidores de nafta, petroleros, pesqueros, cosméticos...

TÍO: ¡Basta, basta, basta! Bastard!

MAYORDOMO: (*Impecable*). ¡Fueron todas confiscadas por las Extrañas Criaturas!

TÍO: Usted tiene que hacer algo violento. Cada minuto que pasa con mis fábricas en las manos de los rebeldes, yo pierdo un trillón de moneditas.

PRESIDENTE: (*Llorando*). ¿Y mi comisión?

EMBAJADOR: Tengo una idea mejor.

PRESIDENTE: ¿Cuál?

EMBAJADOR: En mi país superdesarrollado nosotros tenemos organizaciones oficiales para hacer los trabajos, digamos, limpios. Pero, y los trabajos, digamos, sucios, ¿quién los hace?

PRESIDENTE: ¿Y qué se yo? ¡Qué vivo!

EMBAJADOR: Exactamente: nadie lo sabe. Son personas de alto nivel moral, intelectual, y sobre todo financiero, que ayudan a la política a combatir el crimen, al ejercito a combatir a los espías, y a la Patria a encontrar su gran destino de grandeza. ¿Quiénes son esas personas? Son civiles que usan doble personalidad...

PRESIDENTE: ¿Será verdad? ¿Será posible?

EMBAJADOR: Exactamente: son los Superhéroes. (*Música*).

PRESIDENTE: (*Maravillado*). ¡¡¡Ellos existen!!!

EMBAJADOR: Siempre existieron.

PRESIDENTE: ¿Y les puedo pedir un autógrafo? Para mi hijita claro está. Yo no... nunca pensé en eso...

EMBAJADOR: Calma, Presidente, primero vamos a seleccionar cuáles son los super héroes que nos puedan ayudar.

PRESIDENTE: (*Con incontenible alegría*). Yo quiero el Antorcha humana.

EMBAJADOR: Nada de espectacularidad, Presidente. El Antorcha Humana es muy exhibicionista. Imagínese, toda aquella hoguera volando en el aire...

con todo su culo de fuego por el aire...

TÍO: No vamos a perder tiempo: cada segundo me cuesta un trillón.

EMBAJADOR: Vamos a consultar a Bruce Wayne y su amiguito Dick Grayson. Son gente con muchos árboles genealógicos, gente fina, educada, gentleman, chic, bah!...

14. PALACETE. (*Entran bailando La Cumparsita*).

BRUCE: Alfred, ve a ver lo que dice nuestro energiómetro. Algo extraño está pasando (*Sale Alfred*). Hay cosas que no comprendo, Robin, ¿por qué razón ciertas personas insisten en seguir por los caminos del crimen, a pesar de que saben muy bien que estaremos siempre listos para combatirlos?

ROBIN: (*Piensa*). El crimen es más bien una enfermedad neurológica.

BRUCE: Sí, sí, creo que tenés razón. El crimen puede muy bien ser una enfermedad. Es una gran verdad. (*Le agarra las manos*). Cómo sos inteligente, querido Robin.

ROBIN: Y muchas veces nos demoramos demasiado en capturar a los criminales, y eso los estimula. Por ejemplo, ahora mismo estamos empeñados en una lucha a muerte contra el Joker, y todavía no sabemos dónde se esconde.

ALFRED: (*Que vuelve*). Con su permiso, señores, pero no desanimen. Ya lo enfrentaron muchas veces y siempre salieron triunfadores.

BRUCE: Así es, en verdad. Gracias por la adulación. Usted es un sirviente admirable. Ejemplar. (*Llama el teléfono*). Por favor, atiende el bat teléfono que esta bat-tocando.

ALFRED: Iré en un bat-momento.

BRUCE: Mi bat-percepción me dice que nuestro Embajador en un país amigo necesita nuestra ayuda.

ROBIN: ¿Quién será?

BRUCE: Un pueblo entero atacado por las Strange Creatures From the Outer World. Ellas consiguieron trasponer la barrera del espacio-sonido. Eso fue lo que registró nuestro energiómetro. Vamos. No podemos perder un solo instante.

ALFRED: (*Trayendo el teléfono*). Es para usted, Mr. Bruce.

BRUCE: (*Condescendiente*). Ya lo sé, Alfred, ya lo sé... Mi bat-percepción ya lo sabe todo...

ALFRED: (*Sin entender*). El embajador...

BRUCE: ¡Alfred! Dile que sí. Y prepara inmediatamente mi bat-avión, bat-móvil, bat-ametralladoras, bat-bombas, y bat-na-palm. Siempre que la policía necesite nuestra ayuda, ahí estaremos nosotros. Siempre bat-siempre. Vamos, Robin. Mas una hazaña maravillosa nos bat-espera. Vamos a salvar ese pobre pueblo. Los compromisos internacionales de nuestro país exigen que nosotros vayamos a socorrer a ese pueblo bat-oprimido. Sieg heil!

CORO: Sieg hiel!

15. PALACIO DE GOBIERNO

MAYORDOMO: Recién ahora recibimos un mensaje telepático: Mandrake y su fiel Lothar están ya en camino. Narda también vendrá. Él tiene tan solamente que despedirse del Rey su futuro cuñado.

PRESIDENTE: Yo tengo malos presagios. No me parece bien.

EMBAJADOR: ¿Qué?

PRESIDENTE: Batman y Robin son burguesones, con mayordomo y todo; Mandrake es un latifundista amigo del Rey y más que eso, su propio sirviente es un rey en África. Ustedes no pueden mandar para acá solo héroes capitalistas. Manden por lo menos uno que sea proletario.

TÍO: Eso es verdad. Todos son extraordinariamente ricos, y por eso ayudan a la policía y viceversa. Todos son gente bien.

EMBAJADOR: Escuchá: proletario proletario no tenemos ninguno. Pero vamos a ver si se puede resolver el problema con uno de la clase media.

PRESIDENTE: ¿Quién?

EMBAJADOR: Superhombre. Trabajador, periodista, modesto, tímido, chicato.

PRESIDENTE: Pero siendo de la clase media, ¿defenderá asimismo nuestros intereses?

EMBAJADOR: Of course. El problema de la clase media es todavía el de Shakespeare: ser o no ser lo que jamás quisieron ser pero siguen siendo. (*Demuestra con las manos*).

MAYORDOMO: El señor Clark Kent, alias Super-Hombre está en misión en el espacio. Pero, a través de su superaudición oyó todo lo que fue dicho en esta sala. El manda decir que acepta la amable invitación.

EMBAJADOR: Está formada la “Liga de la Justicia por las Propias Manos.”

PRESIDENTE: ¡Ya me siento otro hombre! Tengo ganas de hablar hasta con mi propio pueblo.

16. PLAZA

PRESIDENTE: Pueblo mío, ahora vamos a hablar de hombre a hombre. Pueblo: yo estaré siempre a tu lado. Estaré siempre al lado del pueblo contra los malhechores, al lado del pueblo contra los estudiantes, contra los obreros, contra los campesinos, al lado del pueblo contra las madres que apoyan a sus hijos provocadores, al lado del pueblo contra los bancarios que de tanto agarrar la plata solo piensan en pedir más aumentos de sueldo, al lado del pueblo contra los empleados, y contra los desempleados que como no tienen nada que hacer hacen desorden, al lado del pueblo en la defensa intransigente del propio pueblo, al lado del pueblo contra todo y contra todos, contra esto y contra aquello, al lado del pueblo contra el propio pueblo si fuera necesario. Pueblo, yo estoy a tu lado, pero si tú no estás al lado mío, a mi lado está la “Liga de la Justicia por las Propias Manos.” (*Entran vestidos con sus ropas típicas todos los superhéroes. Se comportan como en un programa de auditorio*). Estos admirables jóvenes van a cantar para ustedes una admirable y linda canción titulada “El mundo va a ser libre de prepo,” con la cual cerramos la primera parte de este maravilloso espectáculo.

Slides y películas W. Disney, Doris Day, MGM, publicidad, Kolynos, Pin-ups una torrente de imágenes. Cantan la canción.

CANCIÓN

¡El mundo va a ser libre porque sí!
El mundo va a ser feliz
Va a ser libre

Y si no quiere ser
 ¡Lo vamos a hacer!
 ¡Libre de prepo!
 ¡Libre sin piedad!
 ¡Libre sin libertad!
 El mundo va a ser de felicidad
 ¡lleno de amor y sin dolor!
 ¡Mundo, aquí venimos a traer
 tu nueva moral!
 ¡Libre de prepo!
 ¡Libre sin piedad!
 ¡Libre sin libertad!
 (Con música del "Toreador" de "Carmen" de Bizet).

FIN DEL PRIMER ACTO

(La obra puede ser representada en un solo acto).

SEGUNDO ACTO

17. ASAMBLEA ESTUDIANTIL

ZÉ DOIDÃO: Tenemos que conseguir la unión de todos los estudiantes, solo así será posible vencer.

ZÉ SEI NÃO: No es verdad.

ZÉ DOIDÃO: El compañero es un divisionista.

ZÉ SEI NÃO: Ser estudiante no significa pertenecer a una clase. Existen estudiantes revolucionarios y reaccionarios también. Yo pienso que sí, pero tal vez no... No sé... Debemos luchar solamente por la unión de todos los estudiantes revolucionarios. Pero... ¿serán todos revolucionarios...? Yo creo...

ZÉ DOIDÃO: El compañero está enfermo de izquierdismo, la enfermedad infantil del comunismo, como decía Lenin.

ZÉ SEI NÃO: El izquierdismo es el remedio para la enfermedad senil del comunismo, como le digo yo.

ZÉ DOIDÃO: Nuestra lucha es reivindicatoria.

ZÉ SEI NÁO: ¿Y si ellos atienden nuestras reivindicaciones, vamos a parar de combatir?

ZÉ DOIDÃO: No, vamos a defender también a los obreros y sus intereses. Pero no debemos tener la pretensión de liderarlos.

ZÉ SEI NÁO: ¿Pero si los obreros ya están tomando las fábricas, que es lo que nosotros estamos esperando? Vamos ya para la calle.

PRESIDENTE: Quién está a favor de la propuesta...

ZÉ SEI NÁO: Aprobada por aclamación. *(Salen en manifestación. Slogans cantados).*

18. PALACIO DEL GOBIERNO

MANDRAKE: Hable, Narda, hable de una vez. Debo ir al encuentro del Presidente. Es asunto del más alto interés nacional.

NARDA: Quiero confesarle un secreto espantoso, Mandrake. Y sé muy bien que el momento no es oportuno. Pero estoy afligida, siento mareos, es espantoso, espantoso.

MANDRAKE: Mi poderosa mente ultracósmica ya pensó todo lo que puede ser pensado. Nada me espanta. Usando todas las palabras de todas las lenguas vivas o muertas, hice todo los análisis combinatorios posibles, todo lo que puede ser traducido en palabras ya fue pensado por mí, Narda. Y tú lo sabes.

NARDA: Existen cosas que no pueden ser reducidas a palabras, mi príncipe.

MANDRAKE: ¿Qué por ejemplo?

NARDA: El amor.

MANDRAKE: Vaya, Narda. Un día nos casaremos, no sé cuándo. Sé que tú me amas. Gracias, Princesa. *(La besa suavemente en el rostro y sale).* Ahora debo irme. *(Le da una paloma blanca y sale).*

NARDA: *(Enigmática).* Sí, amo. Estoy desesperadamente enamorada... Siento renacer mi corazón, mi cuerpo, mis mandíbulas, mis bronquios, tráquea, rodillas... Amo, amo... Pero... Oh, secreto espantoso... amo a otro, y no a Mandrake como piensan todos... *(Avergonzada, sale).*

19. PUERTA DE FÁBRICA (*Entra un policía y se prepara*).

SOLDADO: Ustedes se están aprovechando porque nosotros estamos en huelga también. Soldado también es pueblo. Mi caso por ejemplo: yo gano 230 por mes, mi patrona cose para afuera, mi hijo mayor vende diarios. Tengo otro que es lustrabotas. Juntando todo, la familia entera no llega a ganar 400. Y cuando Ustedes entran en huelga yo me quedo de plantón, tengo que pagar la comida en el cuartel...Y cuando hay líos en cualquier ciudad del interior tengo que ir hasta allá, pagar el ómnibus, largar la familia y todo. Los soldados también son del pueblo. Eso ustedes no lo reconocen.

20. PALACIO. REUNIÓN DE GABINETE

PRESIDENTE: Diga, Batman.

BATMAN: Nosotros venimos para resolver una situación crítica. Su gobierno está siendo humillado por su propio pueblo. Dejamos nuestros quehaceres, llegamos aquí, y a pesar de eso usted, usted, sí señor Presidente, usted quiere impedirnos usar nuestros métodos y nuestras armas más tradicionales.

PRESIDENTE: No es verdad, no es verdad...

TÍO: (*Irritado*). Callate la boca, Presidente, y dejalo hablar a Batman.

PRESIDENTE: (*Humilde*). Está bien, habló.

BATMAN: Eso es todo.

PRESIDENTE: ¿Quién más quiere hacer uso de la palabra?

TÍO: Usted, Mandrake.

MANDRAKE: Yo solo puedo actuar con cartas blanca. De lo contrario, nada hecho.

PRESIDENTE: Superhombre, usted que es de la clase media, usted que está más cerca del pueblo, por favor, ayúdeme, diga algo.

SUPER HOMBRE: Yo estoy enteramente de acuerdo.

PRESIDENTE: ¿Con qué, Superhombre? ¿Conmigo? ¿Con qué es lo que usted está de acuerdo? Dígame.

SUPER HOMBRE: Con cualquier cosa que ustedes decidan. Pueden contar conmigo para cualquier cosas que quieran hacer. Pero, en cuanto a eso de hacer planes, discúlpenme, pero yo nunca fui muy bueno... mi cabeza... Siento mareos... Pensar me provoca mareos... desde niño...

MANDRAKE: Usted se parece mucho a mi fiel Lothar.

SUPER HOMBRE: Cualquier cosa que ustedes decidan, está decidido... Pueden contar conmigo. Perfecto.

PRESIDENTE: (*Aturdido*). ¿Perfecto qué?

BATMAN: Por favor, Presidente. Él es muy sensible. Quédese quieto.

PRESIDENTE: (*Sonriendo amable*). ¿Y usted, señora... quiero decir, señorita... quiero decir, qué sé yo... no quiere dar su opinión?

MANDRAKE: Yo hablo por ella.

NARDA: Él habla por mí.

MANDRAKE: ¿Entonces?

TÍO: Decida de una vez. Si continúa así por mucho tiempo no voy a tener dinero ni para pagarle su comisión.

PRESIDENTE: No, eso no, nunca. Mi comisión es sagrada.

TÍO: Claro que pago: basta que nos dé carta blanca. ¡Si nos vamos a ensuciar las manos, tenemos que tener carta blanca!

PRESIDENTE: Pero yo no puedo, no puedo, no puedo. Me mato, me suicido, voy a quemarme vivo...

MANDRAKE: No necesita sufrir tanto.

PRESIDENTE: Yo quiero traicionar a mi pueblo, no puedo, estoy sinceramente empeñado en traicionar a mi pueblo, pero así no.

MAYORDOMO: Cambio, Excelencia. El Tercer Batallón de Guardias que fue enviado para pacificar a los obreros de la siderurgia, se plegó a los revoltosos.

MANDRAKE: Si los obreros toman las fábricas y quieren aumentos de sueldos en esta época de contención de la inflación la respuesta es la picana.

PRESIDENTE: Nada mal.

MANDRAKE: Si los campesinos piensan que son obreros, la solución una vez más

es la fuerza, el látigo, las patas de los caballos.

PRESIDENTE: Muy bien.

MANDRAKE: Quiero que quede bien clara mi posición: todo Gobierno oprimido por su pueblo tiene el derecho divino a defenderse usando la violencia, en caso de necesidad. Gobierno gobierna, pero pueblo es apenas pueblo... y nada más ...

PRESIDENTE: ¿Pero ustedes me prometen que no van a pegar con fuerza? Saben como es... Yo tengo una hija de la edad de esos jóvenes. ¡¡¡No le peguen a mi hija!!!

MANDRAKE: Nosotros no prometemos nada, al contrario: prometemos apenas una cosa: ¡Disparar!

PRESIDENTE: (*Alarmado*). Pero si acierta en alguien lo mata.

MANDRAKE: ¡Y es para matarlos! En general quien va adelante son los muchachos que están desesperados porque no tienen dinero. Matamos media docena y después le damos un poco de plata a las familias enlutadas y aquí no pasó nada...

PRESIDENTE: Yo tengo horror de sangre...

TÍO: Es un prejuicio idiota. Tanta gente muriéndose de todo cuanto es enfermedad, ¿y de eso no tiene horror?

PRESIDENTE: Tengo horror de sangre. De hambre pueden morirse cuantos quieran que no me conmueve.

MANDRAKE: La sangre es apenas una forma de violencia, inclusive es una de las menos usadas porque es muy escandalosa.

Narda y Superhombre conversan en un rincón.

BATMAN: Ya decidimos todo.

MANDRAKE: Elija entre sus soldados solamente a los de TOTAL confianza, para que no sean politizados.

PRESIDENTE: Tengo pocos.

MANDRAKE: Usaremos perros y caballos: estos no son politizados. Y después usted hablará por una cadena nacional de radio y televisión.

PRESIDENTE: Ya sé... yo.

TÍO: ¡Quac!

MANDRAKE: Usted no sabe nada, deje que yo le explico. Usted tendrá que obedecer a las tres leyes de la retórica política. Primera: El Gobierno siempre es víctima. El pueblo no nos comprende, pero todo lo que hacemos es para su propio bien. Segunda: El bien del pueblo debe ser expresado de una manera gloriosa y altanera: Patria Grande, Destino Sagrado de la Patria, Concierto de las Naciones, etc. (*Usar los del momento y del lugar*). Tercera: debemos usar contra ellos las mismas palabras que ellos usan contra nosotros. Debemos hablar de imperialismo comunista, reaccionarismo de izquierda, y en el afán de usar todas las palabras de ellos, debemos hasta cometer la blasfemia de hablar de la Revolución de Derecha.

PRESIDENTE: Pucha, no es por nada que usted es Mandrake. Es fantástico como él piensa en todo.

BATMAN: (*Tristemente*). A su lado todos los demás superhéroes palidecen.

MANDRAKE: Gracias, señor Presidente y señores héroes. Vamos ahora a dar inicio a las operaciones. PRESIDENTE: escriba su discurso. Batman y Robin, ocúpense de las operaciones terrestres. Superhombre funcionará como un ariete aéreo contra las posiciones del enemigo. Yo comandaré personalmente todas las escaramuzas. Adelante, compañeros: ¡a la lucha!

Música MGM tornada bélica. Salen danzando.

21. SECRETO

SUPER HOMBRE: Por favor, Narda, mi superintuición me advierte de que algo terrible podrá suceder en esta sala.

NARDA: Quédese, Superhombre, quédese: debo confesarle un secreto.

SUPER HOMBRE: Mi supertelepátia me hace adivinar ese secreto terrible. Por favor, Narda, apártese de mi camino.

NARDA: Sí, tú lo sabes, pero quiero que lo oigas de mis propios labios. Yo te amo, Superhombre, aunque tú no lo fueras para todas las otras, pero tú siempre serías mi superhombre, mi, mi, mi, mi, superhombrecito, supermachito.

SUPER HOMBRE: Narda, por favor, déjeme solo, déjeme partir...

NARDA: No, no te dejaré, porque somos iguales en todo, el amor a mí me da también superpoderes, no te dejaré mi superhombre. (*Lo muerde*). Tú me amas.

SUPER HOMBRE: Narda, ¿qué dirían los otros héroes si descubrieran nuestro amor? ¿Qué diría Mandrake? (*Asustado*). Mi Dios Criptonio, en este momento su mente telepática probablemente ya debe saber todo.

NARDA: Déjeme besarlo. (*Ataca*).

SUPER HOMBRE: Siento una supertentación, pero no debo.

NARDA: Suelta las riendas de tu superdeseo, haz de mí lo que tú superquieras.

SUPER HOMBRE: No, eso no nos llevará a nada. ¡No, no, y no, no puedo!

NARDA: Eso nos llevará a una supercama en una supernoche supercolorida.

SUPER HOMBRE: No es verdad, no es verdad. ESO SON SOLO SUEÑOS Y LOS SUEÑOS SUEÑOS SON.

NARDA: ¿Por qué no, mi amor?

SUPER HOMBRE: Dije que algo terrible iba a pasar, y va. Te confesaré todo. (*Se larga a llorar y ella lo acaricia*).

NARDA: No llores, mi nene, cuéntame. ¿Qué pasó? ¿Qué pasó?

SUPER HOMBRE: (*Dominando la emoción*). Primero quiero revelarte mi verdadera identidad. Yo no soy superhombre full time. Fuera de servicio, mi nombre es Clark Kent y soy reportero profesional. Inclusive tengo una novia que no conoce mi identidad civil. Pero tú sabrás, todo, todo. Con mi personalidad de Clark Kent soy como cualquier otro hombre, desprovisto de poderes especiales. Soy un poco miope y ligeramente estrábico, sufro de hepatitis. Crónica, por supuesto. Pero cuando me transformo, ah, sí, ah, sí... cuando me transformo, todo mi cuerpo se endurece, todos mis músculos se endurecen, adquiero visión de rayos X, supertelepática, etc. Pero sobretodo eso: todas las partes de mi cuerpo se endurecen, todas, todas, todas, todas... menos una.

NARDA: ¿Será esa que estoy pensando?

SUPER HOMBRE: Justamente. (*Narda da un terrible y lacerante grito de dolor inmenso*). ¿Qué pasó? ¿Qué pasó? ¿Se siente mal?

NARDA: ¡Bello Antonio de mierda!

SUPER HOMBRE: ¡Disculpe! Yo sé que es culpa mía, pero comprenda... no es por mi gusto.

NARDA: (*Sin piedad*). ¿Todo eso para qué? ¿Para nada? Tanto músculo reluciente, tanto torso, tantas nalgas apetitosas, esos ojos azules y verdes, y esos rulos en la frente, ¿todo eso para qué? Puras ilusiones.

SUPER HOMBRE: No debes ser injusta, Narda, yo sirvo para muchas cosas. Soy el encanto de los niños, ellos sueñan conmigo, quieren ser como yo, perseguir ladrones, criminales y subversivos. Eso ya es algo.

NARDA: Perdón, fue sin querer. Es que esa frustración, así, de repente... Tanto amor pedido, sincero.

SUPER HOMBRE: Pero no podemos hacer nada...

NARDA: Tal vez Mandrake pueda: él es mago.

SUPER HOMBRE: Vaya, Narda, ¿y quién le podría pedir una cosa de esas? ¿Cómo iremos a decirle “Narda y yo nos amamos y queremos hacer el amor”? ¿Quién le podrá decir?

NARDA: Yo.

SUPER HOMBRE: Sería inútil. Él habrá de responder: “¿Y qué tenés vos que ver con el bibelot ajeno? Si querés divertirte, ¡usá el mío!” Y tendría toda la razón.

NARDA: (*Otra vez optimista*). Puede ser que yo... yo misma... pueda intentarlo... ¿quién lo sabe?

SUPER HOMBRE: (*Desanimado*). Miriam Lane ya intentó muchas veces...

NARDA: ¿Conocés la historia de la Bella Durmiente? Era una vez una Princesa más dormida que tu bibelot, y de pronto vino un Príncipe Encantado, maravilloso, rubio, flaquito, lindo, mariconzón, y la besó en los labios, y por encantamiento la Princesa se despertó. ¿Quién sabe si nosotros... si yo... un beso... aquí o allí... qué importa...?

SUPER HOMBRE: Miriam Lane intentó ya de todo, de todo... Es inútil...

NARDA: Quiere decir que vos sos justamente al contrario de todos los demás hombres. Los otros en general, consiguen endurecer solamente esa parte...

SUPER HOMBRE: Sí, eso debe traer una grande alegría a toda la humanidad: todos los hombres, hasta cierto punto, son también superhombres. (*Gritos gente corriendo, entra Robin*).

ROBIN: ¿Qué paso? ¿Usted nos traicionó?

SUPER HOMBRE: *(Asustado)*. ¿Quién los traicionó? ¡Juro que no! Estábamos solamente charlando.

ROBIN: Charlando mientras nosotros luchábamos. Recién ahora Mandrake fue llevado prisionero.

NARDA: ¿Y Batman?

ROBIN: ¡Destino ignorado! Apúrense. Hagamos cualquier cosa. Las hordas de Bárbaros Fanáticos están avanzado por todas partes. ¡Es necesario detenerlos!

Entran extrañas criaturas encarnadas en obreros, estudiantes y campesinos. No hablan: luchan y vencen.

SUPER HOMBRE: ¡Paren! Estoy confundido.

ROBIN: ¿Y cómo se va a confundir ahora? ¡Traidor! *(Consigue huir con Narda mientras entra Batman)*.

SUPER HOMBRE: Narda, ¿dónde estás? Estoy mareado. Vamos a dialogar. Dialogar. Diálogo.

BATMAN: Ayúdame, ayúdame. Yo no consigo comunicarme telepáticamente con esas criaturas.

SUPER HOMBRE: Ellas me están drenando la fuerza vital.

BATMAN: Vamos a forzarlos a dialogar, o de lo contrario estaremos todos perdidos.

SUPER HOMBRE: Tiene razón, Batman. Cuando las criaturas hablan mucho pierden su fuerza, y entonces nosotros nos volvemos más fuertes. Es necesario hacerlos hablar, discutir, considerar, charlar, dialogar. *(Otras palabras en uso. La música dominante es la de himnos y marchas de un lado y de otro música de TV y boite militarizada. Especie de W. Disney guerrero. La lucha puede ser mostrada en cine: escenas de guerra, manifestaciones de calle, etc. Batman y Superhombre pueden ser los dos únicos personajes vivos en escena)*.

BATMAN: Hablen. Charlen. ¡Dialoguen! *(Las criaturas no aceptan el diálogo. Entran más. La lucha prosigue con victoria para las criaturas. Bombas lacrimógenas explotan entre los espectadores)*.

BATMAN: Vamos a huir, vamos a huir. *(Los prisioneros son conducidos para afuera)*.

22. ASAMBLEA DE LAS CRIATURAS

- ZÉ DOIDÃO: Primero vamos a discutir qué hacer, cuando tomemos el poder.
- ZÉ SEI NÃO: Vamos primero a tomar el poder, y discutir después qué hacer con él. Pero por ahora tenemos que discutir cómo tomar el poder, porque... ¿cómo se toma el poder? ¿Dónde está el poder? Son cuestiones muy importantes...
- ZÉ DOIDÃO: Vamos a formar una Central Revolucionaria.
- DAN: Vicios del pasado: abajo la burocracia.
- ZÉ DOIDÃO: Abajo el caos. Abajo la anarquía.
- ZE MALUCO: Compañeros, en este momento cualquier discusión, por más correcta que sea, es una traición. Nuestros compañeros están en el frente de lucha, arriesgando sus vidas por la Revolución. Nosotros no tenemos el derecho de perder nuestro tiempo solamente hablando.
- ZÉ DOIDÃO: Pero tenemos que saber por qué estamos luchando. ¿O no?
- ZE MALUCO: Si el compañero no lo sabe, mejor que no luche.
- ZÉ DOIDÃO: Cada país tiene su propia revolución nacional. Cada revolución tiene su propia fisonomía. No debemos copiar mecánicamente los modelos de las otras naciones que ya se libertaron. Puede ser que la fisonomía de nuestra revolución sea pacífica y ordenada, y hasta cierto punto dentro de la ley. Callate, reaccionario. ¡Gorila! ¡Gorilón!
- ZÉ DOIDÃO: Basta de sangre.
- ZÉ MALUCO: ¡Basta de hambre, eso sí! ¡Basta de desempleo! Y si para acabar con eso es necesaria la sangre, entonces, ¡más sangre! (*Slide sangre*).
- ZÉ DOIDÃO: Propongo que se haga un Comité por el Diálogo.
- ZÉ MALUCO: ¡Traición! ¡Traición!
- ZÉ DOIDÃO: Vamos a aceptar que el diálogo ahorra vidas humanas que deben ser respetadas.
- ZÉ MALUCO: ¡Una mierda. Para eso sirven los Frentes Amplios, Frentes Únicos, Frente de Mierda Unida! Tenemos que ceder, va a ganar el diálogo.
- ZÉ SEI NÃO: Que se haga la Comisión, pero que no cese la lucha.
- PRESIDENTE: Está en votación. Venció el diálogo. Pero la lucha continúa.

Diálogo, Diálogo.

Guerra. Guerra.

23. DENTRO DE UNAS ESFERAS DE METAL *(La escenografía puede ser hecha por slides que demuestran los cambios en la esfera).*

SUPER HOMBRE: *(Preso en la bola).* No sé cómo me dejé prender así tan infantilmente. Me atraparon en una esfera metálica, revestida de plomo, el único metal, que como lo saben todos, no me permite enviar ondas de rayos X. Y por debajo, una camada de kriptonio, una substancia de mi planeta natal, que no hace ningún daño a los habitantes de la tierra, pero que representa un peligro mortal para mí. Ya estoy debilitando... ni siquiera puedo intentar salir de aquí...no puedo intentar destruir estas paredes de metal... de plomo... kriptonio... Sí, sí, ahora, sí, tuve una idea; fregando mis pies en el piso con velocidad super veloz yo podré crear una enorme cantidad de carga eléctrica estática. Es tan rápido el movimiento que mi pie parece inmóvil. La corriente eléctrica produce nitrógeno al pasar por la atmósfera. Voy a super respirar y el nitrógeno combinado con el oxígeno de mis superpulmones va a producir una carga de ácido nítrico, y el ácido destruirá el metal formando nitrado de plomo, y formará además un enorme agujero por donde podré escapar. Claro, es facilísimo. Elemental, mi querido Watson. (Vaya qué super razonamiento). *(Los slides o película de cine pueden mostrar en forma de dibujo animado los encuentros de átomos y moléculas, que se recusan a hacer lo que dice Superhombre. Finalmente las moléculas se ven obligadas a aceptar la química del héroe, sin muchas ganas. Dentro de la esfera que se rompe (slides) Superhombre sale victorioso).*

¡Estoy a salvo, gracias a mi superquímica!

CORREDOR

NARDA: Ven conmigo. ¿Adónde estás, Superhombre? Yo lo amo, yo lo amo, no puedo vivir más sin él. Aún estando como está yo lo amo, amo, amo.

ROBIN: Yo sé, Narda, yo sé.

NARDA: ¿Y Mandrake, por dónde andará? ¡Pobre de mí!

ROBIN: Vení, vamos a luchar.

NARDA: No tengo ánimo, quiero morir.

ROB: Vamos. O de lo contrario las extrañas criaturas del mundo sideral se apoderarán de la tierra, y su propósito es exterminar la raza humana. Vamos, Narda, luchemos. La raza somos nosotros, ellos son los humanos...

24. PALACIO

Aquí la música se torna totalmente militarizada. La violencia es para valer. Las imágenes también. Debe quedar claro que el poder establecido no piensa en defenderse.

TÍO: ¿Qué? ¿Ellos están ganando?

EMBAJADOR: Parece que sí.

TÍO: Llame ya a nuestro ejército, marina, y aeronáutica. Vamos a profesionalizar la guerra. La situación no está más para aficionados.

EMBAJADOR: Pero, Tío Patilludo...

TÍO: Haga lo que le mando. Ordene la invasión. Bombas. Napalm. Que el mundo se venga abajo, pero yo quiero mis fábricas desocupadas. Cambie el Presidente y ponga otro si es necesario. Guerra. ¡Guerra!
(Entra una criatura).

CRIATURA: Paz. Estamos dispuestos a dialogar. *(El Tío que ya iba a huir con miedo, retorna).*

TÍO: Cómo no. Traigan a sus líderes. Todos. Quiero una comisión de altísimo nivel. *(La criatura sale).* Rápido. Prepárense. Yo soy mucho más Mandrake que el propio Mandrake. *(Entran varios líderes de las criaturas).*

CRIATURAS: Venimos para dialogar. Estamos venciendo, pero preferimos ganar la guerra en la mesa de conferencias y no en el campo de batalla. Nosotros queremos el poder o, por lo menos, un gobierno de coalición. *(Varias criaturas hablan, cada una, una frase).* Usted es un explotador, un hipócrita. Sus lucros son nuestra enfermedad, nuestro analfabetismo, el hambre de nuestros hijos. Su lucro es nuestra muerte. Pero nosotros queremos dialogar.

TÍO: Y nosotros también. (*Dispara su ametralladora y caen muertos todos los líderes, retorciéndose*).

SOBREVIVIENTE, MORIBUNDO: Pero nosotros queríamos dialogar.

TÍO: Exactamente. Solo que yo empecé a hablar primero, y cada uno habla en la lengua que entiende. Diálogo democrático para mí es eso. Ya que vos todavía no te moriste, yo te voy a dialogar un poquito más. (*Le pega otro tiro de misericordia*). Ahora, Embajador, vamos a hablar a las masas por la radio. (*Sonidos de tanks, ametralladoras, torturas, soldados y robots*).

25. RADIO

EMBAJADOR: Y ahora con ustedes el Tío Patilludo que hará un pormenorizado relato de los acontecimientos como testigo ocular de la Historia.

TÍO: Señoras y señores, el diálogo continúa, ahora en términos de franca cordialidad. Estamos dialogando lo máximo que podemos. El resultado de las conversaciones preliminares es el siguiente: 2000 muertos e incalculable número de heridos. Todos estos detalles serán tratados más tarde. Obreros, vuelvan a sus fábricas y trabajen para el bienestar de la nación. Estudiantes, metan la cabeza en los libros y prepárense para ayudar a la nación a encontrar su glorioso destino. Expulsaremos a las criaturas fantásticas de sus cuerpos, y volverá a reinar la paz.

REPORTERO: Pero, Tío MacPato, explíquenos cómo fue que tanta gente murió ametrallada.

TÍO: Muy simple: Mal llegamos para la conferencia e imagínense que nos encontramos con un cuadro macabro: los propios estudiantes y obreros poseídos por las extrañas criaturas, fuera de sí, y no consiguiendo llegar a un acuerdo, utilizaron unos contra otros el más reprobable argumento: la violencia. Quiero que usted divulge mi mensaje al mundo: un fusil no es un argumento político. Enfunden las armas. (*Aparece la imagen de Mandrake, Superhombre, Narda lanzando bombas molotovs disparando con ametralladoras sobre el público y sobre bultos que huyen y caen en medio gritos de dolor. Cine, Patilludo continúa imperturbable, casi religioso, su perorata*). Depongan las armas. Algunos ya murieron, otros están muriendo y

puedo afirmar que muchos morirán! Los estudiantes matan estudiantes para poder ofrecer el espectáculo público de sus mártires. Si la resistencia no cesa inmediatamente, le garantizo que más gente del pueblo matará más gente del pueblo, y habrá una inundación de mártires en todos los escalafones.

*Slides. Cenar presentando imágenes de tortura y en flashes ¡Slides!
¡Humo! ¡Filmes.*

MANDRAKE: Mata.

BATMAN: Tira.

SUPER HOMBRE: Despelleja.

NARDA: Bombas, bazucas, ácidos, piedras.

ROBIN: ¡Socorro! ¡Socorro!

BATMAN: ¿Qué paso? ¿Qué locura es esa? Robin, ¿qué estás haciendo?

ROBIN: Quiero morir. Quiero morir. ¡Mátenme, mátenme, me suicido!
(Loca, continúa sus gritos desesperados).

BATMAN: ¿Qué será?

SUPER HOMBRE: Robin enloqueció. *(Lo agarran).* ¡Está loca!

MANDRAKE: Neurosis de guerra. Pueden llevarlo.

SUPER HOMBRE: Acepten el consejo de Mandrake, llévelo, llévelo.

26. CAMA

BATMAN: Descansa, Robin.

ROBIN: ¿Qué me habrá pasado?

BATMAN: Naturalmente los ruidos, la batalla... todo eso fue un poco excesivo para tus nervios jóvenes... Pero no debes preocuparte. Todavía eres un adolescente. En parte, debo decirte, tus encantos derivan de ese hecho. Tenés todavía la belleza del diablo.

ROBIN: No, yo sé, no fue por eso. Promete que sea lo que fuere, tú no te enojarás, y yo te confesaré todo.

BATMAN: Sí, ROBIN: te prometo. Ahora dime, ¿qué pasó?

- ROBIN: En pocas palabras, Narda está enamorada de Superhombre.
- BATMAN: Qué decepción. Esa muchacha nunca me engañó. Sí, yo sé, es hermana de un rey, novia del aristocrático Mandrake, pero hay de algo de vulgar en su comportamiento. Es una joven mezquina, ordinaria, falsa, una verdadera mersa.
- ROBIN: No digas eso, no.
- BATMAN: ¿Por qué? ¿A ti también no te parece?
- ROBIN: No. Estoy seriamente enamorado de Narda. Ella es mi verdadero y único gran amor.
- BATMAN: ¿Y la moral? (*Lacerante grito de dolor*).
- ROBIN: Perdón.
- BATMAN: ¿Y todas mis enseñanzas perdidas? Robin, Robin.
- ROBIN: Tú me prometiste. Tú juraste. Tú juraste que no te enojarías, che.
- BATMAN: ¿Y la moral? ¿Y Dios? ¿Y la familia? ¿Y yo? ¿Y yo? ¿Y yo?
- ROBIN: ¡Sé sensato, tú me juraste!
- BATMAN: Quebré mi juramento, lo sé, pero no puedo soportar este dolor Robin, Robin, estoy enojado, muy enojado contigo.
- ROBIN: Tú no está siendo justo, Batman. ¡Durante tantos años, todas las tardes en que pasamos meditando, durante todas las noches en que patrullamos Gotham City, yo siempre me acostumbré a ver en ti un verdadero amigo! Mi único amigo. Más que un simple amigo. Mi hermano mayor, mi padre, y por qué no decirlo: mi hijo y mi madre.
- BATMAN: No consigo soportar este dolor, basta.
- ROBIN: Si tú siempre fuiste todo para mí, mi padre, mi hermano... mi tía.
- BATMAN: Es verdad, pero nunca fui lo que más deseaba ser.
- ROBIN: ¿Qué?
- BATMAN: Tu amor.
- ROBIN: ¿Mi amor?
- BATMAN: Tu verdadero y único, y gran y sincero amor.
- ROBIN: Pero Batman, ¿tú...?
- BATMAN: Sí. ¿Qué es lo que tú pensabas? Desde pequeño, desde bebé, yo te

cuido, te enseño, te pongo en las mejores escuelas, te contraté a Alfred, el mejor mayordomo, y todo eso ¿por qué? No pienses que fue por tus bellos ojos azules.

ROBIN: ¿No? ¿Por qué entonces?

BATMAN: Por todo.

ROBIN: ¿Desde niño?

BATMAN: Desde bebé.

ROBIN: Cuenta, cuenta. ¿Cómo era yo? ¿Cómo me veías tu?

BATMAN: Desde bebé tú me cautivaste. Me quedaba horas y horas perdido a tu lado en la cuna, viendo a la niñera cambiar tus pañales, horas y horas me quedaba absorto mirando tu pitito, haciendo cuchicuchi en tu pitito, y ya entonces Robin, confíesalo, ya entonces tú me sonreías con tu diabólica y angelical sonrisa. Tú me sonreías...

ROBIN: Batman, yo... verdaderamente no sé qué decir... no sé...

BATMAN: Tú verdaderamente eres el gran culpable... Maltrataste mi pobre corazón... Tú no puedes hacer eso conmigo. Desenamorate de Narda. Sé bondadoso conmigo.

ROBIN: Yo, yo no sé qué decir, no sé qué será posible...

BATMAN: Entre nosotros en nuestro superheroico mundo, entre nosotros todo es posible.

ROBIN: ¿Y la moral?

BATMAN: Tenemos una supermoral.

ROBIN: Batman, en este momento yo no puedo decirte nada. Pero te prometo que voy a considerar con mucho cariño tu pedido, si es que debo considerar lo que tú me dijiste, como un pedido. Un pedido gentil como cualquier otro.

BATMAN: Sí, sí, es un pedido.

ROBIN: Voy a pensarlo.

BATMAN: Piénsalo. Piénsalo y mantén en tu suave rostro esa enigmática sonrisa, angelical y diabólica.

ROBIN: ¿Qué es lo que puedo hacer? Yo soy así. ¡Adiós, compañero!

BATMAN: Adiós. Y osaré esperar hasta pronto.

ROBIN: (*Parado casi en la puerta*). Ah, Batman... Bruce, Bruce... Todo este tiempo en silencio. Cuánta ternura, cuánto sufrimiento inútil. Bruce... Adiós... Un día, tal vez yo pueda decirte: Faites de moice que vous ovoudrez... (*Casi susurro*). Chau. (*Sale*.)

27. RADIO- TELEVISIÓN

PRESIDENTE: Yo tengo una hija en la edad de esos jóvenes... Por eso sufro cuando tengo que tomar una decisión contra ellos. Pueden los padres quedarse tranquilos: divido con ellos su dolor. Toda vez que mando aplicar el shock eléctrico o cualquier otra tortura a cualquier joven, yo sufro más que él mismo porque el mío es sobre todo moral, no sencillamente físico. Son profundos dolores de un padre agobiado. Quédense todos tranquilos: nadie va a sufrir más que yo. Este gobierno promete lo que ha jurado, y cumple lo que promete en su propia constitución democrática y de facto. (*Ráfaga de ametralladora*).

28. CALLES

¿Dónde está tu novio?

Lo mataron.

¿Dónde está el soldado?

Volvió al cuartel.

¿Dónde está tu hijo?

Haciendo barricadas

¿Dónde está tu marido?

Lo llevaron preso en la fábrica.

¿Dónde está tu hermano?

En la prisión.

¿Dónde está mi hijo? ¿Dónde está mi hijo?

Murió, señora. Su hijo murió luchando.

Música. Plexico musical con ametralladora.

29. RADIO- TELEVISIÓN

PRESIDENTE: Encontré intolerancia siempre que busqué el diálogo. Queríamos dialogar con los obreros, campesinos y estudiantes, pero siempre nos han demostrado la intolerancia de los extremistas. Por eso pasamos a vivir un clima de intranquilidad, de desorden, que llegó a su clímax en la noche del miércoles, y en esos graves acontecimientos. El gobierno, oprimido por su pueblo ingrato, retrocedió hasta donde le era permitido retroceder. Pasamos después a la ofensiva. Y ya ahora los estamos cazando, uno a uno, y podemos por eso decirles que el amor, el amor verdadero, el único amor, el amor al dinero, el único y verdadero amor, todo quiere y todo vence. Hasta la próxima semana, queridos oyentes.

30. PALACIO

TÍO: Estoy desesperado.

PRESIDENTE: ¿Por qué?

MANDRAKE: Diga lo que pasó.

TÍO: *(Casi llorando)*. Sí, vencimos. El pueblo fue convenientemente derrotado, pero la economía del país está destruida. El pueblo nunca estuvo tan pobre, sin un centavo. ¿Quién va ahora a comprar mis productos? *(Tiene un ataque)*.

NARDA: ¿Y yo qué sé?

PRESIDENTE: Es verdad...

TÍO: ¿Y ahora?

MANDRAKE: *(Sonriendo victorioso)*. Ahora, señores míos, todos al escenario. Yo Mandrake, les daré todas las soluciones. *(Hacen un semicírculo como en las comedias de Moliere)*. Sí, es verdad, nosotros ganamos la guerra. Derrotamos a las extrañas criaturas y sus foráneas ideologías. Pero Tío MacPato quedó pobre. Pero, miren: junto con él se quedaron pobres todos los demás industriales: la verdad es que él no es el único propietario en este inmenso país, pero también es verdad que él no es propietario tan solo de este país, ¡sino en todo el mundo! Así, ¿cuál es la solución?

- TÍO: Es lo que quiero saber yo.
- MANDRAKE: MacPato invertirá un poquito más y comprará todas las fábricas que todavía no son suyas.
- TÍO: ¿Con qué plata?
- PRESIDENTE: Con un préstamo, naturalmente.
- MANDRAKE: Aprendió. Enseguida lucharemos para garantizar bajos sueldos a los obreros, y altos lucros a nuestro Tío. (*Gritos aplausos. Leyes antipopulares del país y del momento*).
- SUPER HOMBRE: Pero, ¿y los Super Héroes?
- MANDRAKE: Aquí está la solución. ¡¡¡Ellos nunca más abandonarán esta tierra!!! Para que aquí nunca más se instalen las extrañas criaturas del espacio sideral, todos nosotros nos quedaremos, y con el permiso de nuestro Presidente, vamos a dividir el territorio del país hermanante entre todos nosotros. (*Aplausos violentos*).
- PRESIDENTE: El país es muy hospitalario, quédense, quédense... Pero creo que había todavía algunos problemas de orden sentimental...
- MANDRAKE: Sí, ya lo sé... Pero esos ni Mandrake consigue solucionarlos...
- NARDA: No se preocupe, Mandrake, los corazones que verdaderamente se aman han de encontrar siempre la felicidad, ¿no es verdad, Superhombre? (*Los dos se dan las manos*).
- SUPER HOMBRE: Sí, yo busqué la Bruja Cachabacha y le propuse un cambio: ¡Ah! Ahora ya no puedo volar, perdí mi visión telepática, pero en compensación Narda es feliz. ¿Verdad, amor mío?
- NARDA: Sí, mi adorado superpito.
- MANDRAKE: ¿Y ustedes?
- ROBIN: (*De manos con Batman*). En este adorable país tropical, nosotros finalmente nos hemos realizado. Hicimos análisis de pareja y ¡nos asumimos! Salimos triunfadores del placard.
- MANDRAKE: Todos están felices, solamente yo siento una terrible ansiedad.
- PRESIDENTE: ¿Por qué?
- MANDRAKE: No consigo olvidar a Lothar.
- NARDA: Por eso él no se ocupaba de mí... ¿viste?

MANDRAKE: Mi fiel amigo fue a pacificar a su tribu y ya hace tiempo que no vuelve. Siento mucho su falta.

TODOS: Pobre Mandrake. La soledad debe ser terrible.

PRESIDENTE: Ven conmigo. Yo te voy a mostrar mis jardines. Tengo unas amapolas lindas... *(Salen los dos de la mano)*.

COMODÍN: Y todos fueron muy felices, y todos se casaron y tuvieron muchos hijos, y los hijos fueron muy felices y se casaron. Y así venció la “Liga de la Justicia por las Propias Manos” que despiadadamente derrotó a las Hordas de Bárbaros y Fanáticos Extrañas Criaturas de los Espacios Siderales. Ahora sí podemos todos respirar y vivir en paz. ¡Es la libertad!

Por el escenario y en la platea, cadáveres colgados por el cuello o por los pies, mezclados con flores; en las pantallas escenas de pueblos vencidos; la música violenta cierra la obra.

FIN

Andre Carreira

Universidad del Estado de Santa Catarina

Aninha Franco (1957), escritora y autora teatral, es abogada de formación nacida en la ciudad de Salvador (Bahía). Desde el año 2000 ejerce la función de directora del Theatro XVIII –institución pública que desarrolla una política de democratización del teatro por medio de programas de popularización de las entradas y de iniciativas creadoras que se relacionan con comunidades carenciadas. Su presencia en el contexto cultural de Salvador es la de una referencia fuerte que reivindica políticas de democratización del teatro y critica de forma contundente el *establishment*, aportando siempre posicionamientos sobre los modos culturales de la ciudad.

Franco es, de acuerdo con su propia definición, una autora y directora de la “ciudad-provincia de Bahía” que comenzó a hacer teatro en 1976. A pesar de sus éxitos profesionales decidió seguir viviendo en su provincia, contradiciendo así la tendencia general del país, según la cual los artistas exitosos de los diferentes estados, necesariamente migran para las grandes ciudades como São Paulo o Río de Janeiro buscando mejores oportunidades profesionales.

Esta autora que comenzó a escribir teatro “para hacer un favor a un director que estaba empezando”, ha ganado diversos premios. Entre ellos el Premio Copene de Cultura e Arte 1996 (Premio Brasken), con el libro de poesía *Brechó*. También recibió la beca Vitae en el 2004 para realizar investigación sobre la vida cultural de Salvador entre 1990 y 2000.

A pesar de sus inicios en la década del setenta, el período más represivo de la dictadura, la trayectoria de Franco como dramaturga tiene como punto de destaque el año de 1990 cuando presentó *Dendê & Dengo*, obra que fue llevada a la escena por Carmem Paternostro.

El inicio de la década de los años noventa estuvo marcada por la primera elección directa para presidente y por la crisis de legitimidad que llevó a Collor de Melo a renunciar. Este fue un período de grandes manifestaciones callejeras en la cuales predominaban la clase media, especialmente los jóvenes llamados de “caras pintadas”. Período que también fue decisivo para Franco. En 1992 al asistir a la puesta en escena de su texto *Oficina Condensada*, dirigida por Fernando Guerreiro, la autora, experimentó, por primera vez, la sensación del contacto con las grandes plateas. Si con *Dendê & Dengo*, Aninha constató el impacto político del teatro, el contacto con grandes audiencias le permitió la percepción del teatro como forma

de acercamiento a la gente. Crítica en relación al público privilegiado que normalmente frecuenta el teatro, desarrolló desde el año 2000, en su tarea administrativa en el Theatro XVIII, políticas de acercamiento a las camadas populares por intermedio de proyectos tales como “Teatro para todos”.

Como escritora, Aninha visita diversos frentes, tales como la poesía, el cuento, la novela, el teatro, la narrativa, el ensayo, el cine y hasta la historia del teatro. En este sentido cabe destacar su libro sobre la relación entre la prensa y el teatro de Bahía y su participación en la construcción del argumento de la película *Mulheres do Brasil* dirigido por Malu Di Martino. Aninha también es autora de letras de música, aunque declara que ante todos los géneros su preferencia es escribir sobre la historia cultural, ella dice que “no tiene ninguna predilección por el teatro, pero este es el mejor instrumento para llegar a la comunidad”.

Su obra teatral, que fue llevada a la escena principalmente por directores bahianos, tales como Fernando Guerreiro, Marcio Meirelles, Paulo Dourado y Rita Assemany, recorre variados caminos en lo que se refiere a géneros. *Os Cafajestes* es un musical basado en un repertorio con lo mejor de la música brasileña, y fue un gran éxito tanto de público y de crítica teniendo un corte claramente comercial. Mientras tanto, *Brasis* ya presentaba características de un teatro más didáctico dirigido a la juventud con el fin de ofrecer, de alguna manera, como una “clase de historia sobre el período de 1962 a 2002”. Utilizando la forma del teatro de revista, *Brasis* se presentó ante más de doce mil jóvenes de 15 a 22 años.

Este teatro tiene fuertes conexiones con la cultura de la ciudad de Salvador –capital de Bahía– la ciudad más negra del Brasil. La referencia cultural local, nombrada usualmente como “baianidade”, constituye un elemento decisivo en su obra, sin que eso implique la adopción de un formato caracterizado por la “exportación” de esa “baianidade”. La autora busca vínculos con los signos populares de la cultura de la ciudad, con los tipos locales, sin tener como objetivo la construcción de un teatro localista. Eso queda explicitado en textos como *Três Mulheres* (2000) y *Esse Glauber* (2004), en los cuales se observan conexiones con las formas de hablar del pueblo mediante la presencia de personajes característicamente populares y bahianos.

El lenguaje local se articula como elemento cultural fundamental que sitúa socialmente el teatro de Franco. Su foco es conectarse con el habla de su entorno cultural como contexto contemporáneo sin reafirmar lo folklórico, y de esta forma hacer de su obra un registro del tiempo en que vive. Se observa así una conexión con el ideario de democratización de las formas culturales que constituye el elemento clave de las prácticas políticas de la autora que se materializan en su administración del Theatro XVIII.

Aninha Franco, desde su lugar de agente cultural, ha analizado el fenómeno teatral en su ciudad también como fenómeno empresarial. En un artículo publicado en *Bahia: análise e dados*, de 1998, señala el hecho que a partir de los años noventa el teatro de Salvador apuntaba hacia el entretenimiento, pero que era necesario observar sus aspectos organizacionales y empresariales como forma de sostener este teatro. Como administradora teatral, Aninha despliega un discurso activo que no teme entrar en conflicto con estructuras políticas siempre en defensa de la democratización de los bienes culturales.

Premios

Prêmio Claudia, Editora Abril, Cultura, finalista pelo “modelo Theatro XVIII”, 2006;

Troféu Braskem de Teatro, Melhor Autor pelo Texto *Esse Glauber*, 2005;

Bolsa Vitae 2005, Teatro, Espetáculo da Baianidade 1990 a 2000, 2004;

Troféu Braskem de Teatro, Melhor Autor pelo texto *O Amor Comeu*, 2003;

Prêmio Sharp de Melhor Musical Brasileiro, Os Cafajestes, 1995;

Troféu Bahia Aplauda, Melhor Autor pelo texto de *Dendê & Dengo*, 1994;

Prêmio do Concurso de Contos 20 Anos do Jornal da Bahia, por *Um Conto Real do Terror Tecnológico*, 1978;

Prêmio Remington de Poesia pela obra *Canções Tantálicas de Um Anjo Exter Minado Para Quatro Esta Sons*, 1977 (Comissão Julgadora: Affonso Romano de Sant’Anna, Dirce Cortes Riedel e Silviano Santiago);

Prêmio Nestor Duarte da Fundação Cultural do Estado da Bahia, romance, pela obra *Meras Observações de Um Príncipe Lilás*, 1976 (Comissão Julgadora: Pedro Nava, Wilson Lins e James Amado);

Prêmio Escrita de Literatura, poesia, pela obra *Uku Pacha*, 1976 (Comissão Julgadora: Affonso Romano de Sant’Anna, Mário Chamie, Florisvaldo Menezes, Wladyr Nader, Y. Fujiyama).

Publicaciones

A Comida de Nzinga, Ed. Theatro XVIII, 2006;

Esse Glauber. Salvador: Ed. Theatro XVIII, 2005;

A Casa de Minha Alma. Salvador: Ed. Theatro XVIII, 2003;

O Amor Comeu. Salvador: Ed. Theatro XVIII, 2002;

Brasis em O Maior Terremoto da Terra. Salvador: Ed. Theatro XVIII, 2002;

Três Mulheres e Aparecida. Salvador: Ed. Theatro XVIII, 2000;

O Teatro na Bahia Através da Imprensa-Século XX, 1994. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, Coleção Memória, que consta da obra “Brasil: Obras de referência 1965-1998” de Ann Hartness, B.Lemos, 1ª edição, 1999.

A Conspiração dos Alfaiates em Animai-vos Povo Baiense! (Organização de Carlos Vasconcelos). Salvador: Ed. SCT, 1999;

Brechó (Série Poesia do Prêmio Copene de Cultura e Arte). Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1996;

Zumbi - Flame of Resistance. London: Ed. Black Theatre Co-Op, 1995;

Zumbi Está Vivo e Continua Lutando. Salvador: Ed. Teatro Vila Velha, 1995;

Teatro Repertório: Dendê & Dengo, Oficina Condensada, Os Sete Pecados Captados. Salvador: Ed. Iwe, 1994;

Feio Não Tem Caráter, Cuidado Com Essa Gente de Sua Casa. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, Coleção Teatro, 1987;

Meras Observações de Um Príncipe Lilás. Salvador: Ed. FUNCEB, 1980;

Mulheres da Vida, (antologia poética organizada por Leila Miccolis). Salvador: Ed. Vertente, 1978;

Rateu e Gatinheta. Salvador: Funceb, 1978.

Motel de Sentimentos, Toda Uma Festa Que Se inicia Em Quartos de Motel Barato. Salvador: Ed. dos Autores, 1976.

Discos

Esse Glauber, Theatro XVIII, Teatro Vila Velha, Salvador-Bahia, 2005;

Libreto de Beleza Negra, Short Operas II, Eberhard Schoener, BMG Ariola München GmbH, 2001, EU.

Zumbi, Flame of Resistance, Black Theatre Co-operative, James Black, 1995, London, England.

Dramaturgia llevada a la escena

Minha Amiga Mente Pra Mim, dirección Paulo Dourado, Theatro XVIII

A Comida de Nzinga, dirección Rita Assemany, Theatro XVIII

Esse Glauber, dirección Marcio Meirelles, Theatro XVIII

A Casa de Minha Alma, dirección Marcio Meirelles, Theatro XVIII

Ema Toma Blues, dirección Paulo Dourado, Theatro XVIII

Brasis - De 1962 a 2002, Dirección Fernando Guerreiro, Theatro XVIII

O Amor Comeu, dirección Rita Assemany, Theatro XVIII

Três Mulheres e Aparecida, Dirección Nadja Turenko, Theatro XVIII-S. Coro do TCA, Balaio - Brasil-SP

Los Masclistes, puesta en escena catalana de Os Cafajestes, con el grupo Guix e Murga, Sala Muntaner, Barcelona

1999/2006: *Todas As Horas do Fim*, dirección Rita Assemany, Theatro XVIII, Brasília, Curitiba, Ceará

Suburra, dirección Dailton Araújo, Teatro XVIII

Dona Maria I - A Louca - Em Ritmo de Aventura, Dirección Deolindo Checucci, T.

Martin Gonçalves

Vapor Barato, dirección Nonato Freire, Theatro XVIII

Esmeralda, A Vampira Fetichista, dirección Marcio Meirelles, Praça Quincas Berro D'água

Poesia É Coisa de Mulher, dirección Andréa Elia, Sala 5 da ET da UFBA

É O Orgasmo de Mamãe?, dirección Celso Júnior, Praça Quincas Berro D'água

Zumbi Está Vivo e Continua Lutando, dirección Marcio Meirelles, Teatro Vila Velha

Zumbi - Flame of Resistance, dirección Marcio Meirelles, Theatre Royal Stratford East, Londres, *Alexandra Theatre*, Oxford Playhouse, St Brides Centre, Liverpool Everyman, Cambridge Corn Exchange, Newcastle Playhouse, e Place Theatre (Inglaterra)

Tá Crente Que Tá, dirección Fernando Guerreiro, praças do Pelourinho

Os Cafajestes, dirección Fernando Guerreiro, Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Brasília

Potato Pum, dirección Marcio Meirelles

Bahia: Gregório, Vilhena & Cia., dirección Paulo Dourado, ruas do Pelourinho

Canudos – a Guerra do Sem Fim, dirección Paulo Dourado, Concha Acústica do TCA

Oficina Condensada, dirección Fernando Guerreiro, Bahia, RJ, SP, MG

A Conspiração dos Alfaiates, dirección Paulo Dourado, Concha Acústica do TCA, Salvador

Dendê & Dengo, dirección Carmem Paternostro, Bahia, MG, SP, Marrocos, Suíça

Os Sete Pecados Captados, dirección de Paulo Dourado, estréia e temporada na Sala do Coro do TCA, Salvador, entre agosto y noviembre de 1988

Malinké, Dirección de Godi, estreno y temporada en el Teatro do ICBA, 1988

Feio Não Tem Caráter, Cuidado Com Essa Gente de Sua Casa. Dirección de Ewald Hackler, Teatro do ICBA, 1987

Gregório de Mattos De Guerras, dirección de Marcio Meirelles, estréia e temporada num circo armado na Praça Tomé de Souza, Salvador, 1987

Abafa Banca, dirección de Fernando Guerreiro e outros, estréia e temporada no Teatro do Ad Liditum, 1987

Atravancando A Cena In Concert, dirección de Guilherme Filho, Teatro do ICBA, 1986

Sabará, dirección de Carlos Caetano, estréia e temporada no Teatro Vila Velha, 1981

Desmemórias, dirección de Deolindo Checcucci, estréia e temporada na Sala do Coro do TCA, Salvador, 1980

A Rainha, dirección de Marcio Meirelles, estréia e temporada no Teatro Vila Velha, Salvador, 1976.

Cine

2006. Argumento de la película *Mulheres do Brasil*, con otras escritoras brasileñas, dirección de Malu de Martino, producción de Elisa Tolomelli.

Prólogo

O registro de nascimento é o documento capaz de demonstrar que alguém nasceu e existe, único que possibilita que se tire uma carteira de identidade e, depois, todos os demais documentos. Com a carteira de identidade você informa quem é, de quem nasceu, com que cara nasceu, e assegura, através de impressões digitais, que não é igual a ninguém no mundo. Os outros documentos presumem competências. Com a carteira de habilitação, o Estado informa que alguém está apto a dirigir automóveis, motocicletas, caminhões, ônibus... ainda quando o habilitado não sabe dirigir a vida...

O Brasil já existia antes de 1500, quando foi encontrado pelos portugueses, com uma população de oito a doze milhões de habitantes denominados índios, porque os navegadores pensavam haver chegado às Índias. Os brancos vinham de uma terra atormentada pela Inquisição, pela fome, pequeníssima em relação às terras encontradas, ocupada por pouco mais de um milhão de pessoas.

O choque das duas culturas, em tudo diversas, resultou no quase extermínio de uma delas, não a mais fraca, não a mais primária, não a mais ignorante. Apenas a que não dispunha de pólvora. A pólvora possibilitou a fixação dos portugueses no Brasil, e provocou a quase extinção daqueles que o habitavam, e que hoje, quinhentos anos depois, estão reduzidas a duzentos ou trezentos mil sobreviventes.

O português Gabriel Soares de Souza, o francês Jean de Lery, o holandês Hans Staden falam dos que se foram como uma raça corajosa e mística, luxuriosa e bela, alegre, bem humorada e aguerrida, virtudes entranhadas na nossa certidão de nascimento, mas não na nossa carteira de identidade. Nela, constam mais fortes, as virtudes africanas trazidas para a nova terra nas bagagens culturais de milhares de escravos de raças, etnias e idiomas de um continente saqueado de sua gente por quase 400 anos.

Consta na nossa carteira de identidade, para nós mesmos e para os outros, talvez em função dessa mistura, do cozimento dela, e das omissões ao seu caldo que confundem mais do que explicam quinhentos anos depois, que somos brancos quase negros, negros branqueados, mulatos, cafuzos, sararás, mamelucos, malucos, desordenados, generosos, mesquinhos, trambiqueiros, honestos, pagãos, catolicíssimos e luxuriosos.

Fala-se apenas do gênero masculino e de suas armas quando o assunto é conquista ou descoberta. Mas, sem os úteros e almas das mulheres que estavam aqui há 500 anos, ou que para aqui foram trazidas compulsória ou espontaneamente, como teria surgido essa raça que ainda hoje vasculha a história em busca de sua verdadeira identidade? Pensaram na resposta?

Então, vamos a elas e aos seus tachos e painéis: ao silêncio de Jacapu Coema, à pertinácia de Maria Pureza, e a exuberância de Luedji através do talento extraordinário da atriz Rita Assemany, que em 20 anos de palco, nunca deixou de ter absoluta consciência do seu ofício de atriz.

Cena I - Três Mulheres E Aparecida

Onde a Dramaturga Explica Que Aparecida Não é Um Personagem e Não Tem Uma História. É A Padroeira do Brasil, Só Que Desbocada e Falano⁷⁷ Baiano.

Enquanto Aparecida Vasculha As Latas do Lixo Mais Exuberante do Mundo.

(Cantando). Apareceu Aparecida, Aparecida apareceu... Apareceu Aparecida, Aparecida apareceu. *(Emenda com outro samba. Mexendo nas latas de lixo e suspirando).* Rico é caisquinha, caisquinha, caisquinha, até pra comê é caisquinha. *(Imitando uma Madame).* Só quero salada, só salada... Aquele monte de folha em cima do prato, e a lagartona mexendo os beicinho: só quero um peixinho com pouco sal... *(Indignada).* Se eu tivesse vinte real, dez era de cachaça, e o resto era só alegria. *(Tirando umas folhas de alface do lixo).* Lixo de rico é assim: *(mostrando)* só tem folha podre. As velha, eles tempera e come, os caisquinha.

Mas quem disse que eu quero passá por isso? Eu gosto é de carne... *(Lembrando).* Quando eu andava nim Brotas, com três lata dessa fazia um estrogonofe pra gringo nenhum botá defeito: tinha músculo, tinha acém, tinha chá de dentro, tinha chá de fora... chupa molho era raridade. É que essa gente que tá no meio, que num tá nem lá *(referindo-se aos muito ricos)* nem cá *(referindo-se a si mesma)*, tem um medo retado de sê pobre... É sim, pra eles chupa molho é coisa de pobre. Agora veja só, se eles soubesse o que é que rico come, ia sê um prejuízo retado. Era folha em Brotas, folha na Graça, folha na puta que pariu toda. Eu é qui num vô contá. *(Arrependida do palavrão).* Vicente *(namorado de Aparecida)*, meu nego gostoso, me perdoe a boca suja! Eu sei que prometi, mas tem hora que a língua num güenta.

77 Os portugueses se horrorizavam com o fato de na língua tupi não existirem R (de rei), L (de lei) e F (de fé). Os baianos de todas as classes atualmente, falam português com sotaque tupi: comê (e não comer), pá (e não para), bebê (e não beber). O L é quase sempre omitido: facudade (e não facultade)... Aparecida fala português com sotaque tupi e omite, além do R e do L o D posterior ao N no gerúndio dos verbos: falano (e não falando), fazeno (e não fazendo), veno (e não vendo). Contudo, o povo tem rei, lei e fé.

(*Sombadora*). Ai, que vontade de comê uma carninha temperada com alho, muito alho, um arroz branco, soltinho, pegado no gengibre, uma cervejinha gelada de doê nos dente. Mas Aparecida tem que dandá pá ganhá tentém. (*Pensando que não tem um puto*). Tomara que quem inventô o dinheiro teja no inferno, num caldeirão enorme, cheiinho de merda. (*Incisiva, falando com Vicente*). Merda né nome feio não, Vicente. Puta que pariu é, mas merda né não. Sabe de uma coisa, Vicente, nome feio é fome! (*Faz caretas. Continua remexendo as latas*). Ô cansaço! Quinhentos ano de rua. Programa de índio esse: vasculha lata de lixo pra comê e depois descomê tudo. (*Cantarolando a marchinha carnavalesca*). Ê, ê, ê, ê, índio qué apito, se não dé pau vai cumê. Come nada! Ficô meia duza pá semente e o resto foi pô, pô, pô, pô... Tome-lhe apito com pólvora. Pô, pô, pô... E foi tudo parar nas latas de lixo. Fedeu? Fedeu não. Inda cheira a abajeru, amaitim, apé, araticum, azamboa, bacaba, bacupari, bacuri, caiuia, camboim, cambucá, camichá, caruanha, curuiri, guti, gravatá, grumixaba, guajiri, guapuronga, imbaúba, jataí, mocuri, mucujé, mundururu, murici, pajurá, penão, ubaia, ubucaba, umari⁷⁸. Inda cheira a caju. (*Cai dentro da lata de Jacapu Coema*).

Cena II - Três Mulheres E Aparecida

Onde A Dramaturga Lamenta Que O Tupi, Chamado Até O Século XVIII de Língua Geral, Tenha Desaparecido Sem Deixar Vestígios. E Se Recusa A Escrever Em Português Gentílico Sobre a Última Morte de Jacapu Coema, Restringindo-se A Impressões Sobre Ela, Que A Atriz Rita Assemany e A Tribo Isucatassom Transformaram Em Cena.

Jacapu Coema⁷⁹ está diante de sua última morte. Suas pequenas vidas e pequenas mortes se embaralham nos olhos, que enxergam para dentro. Alguém os furou, quando ela fugiu da escravidão. Mas a escuridão não impede que ela veja, com a memória, sua raça de estatura média, bem feita de corpo, disposta, alegre de rosto, com dentes que nunca estragavam, pernas bem feitas, pés pequenos, cabelos da cabeça aparados e mais nenhum outro sobre o corpo, forte, belicosa e luxuriosa. Ela se vê e os vê nos diversos lugares onde moraram, todos altos, desabafados de ventos e com água boa nas redondezas. Vê as mulheres saindo para a roça e os homens para a caça, todos cumprindo suas obrigações, ainda que sem fé, leis ou reis que os obrigassem⁸⁰.

Das suas pequenas vidas, surge a imagem de Jybya, o guerreiro a quem seu pai lhe concedeu por merecimento. E as noites de muito prazer na rede, e os dias de

78 Frutas brasileiras, algumas desaparecidas.

79 Em tupi, Pássaro do Amanhecer.

80 Essas impressões foram passadas à dramaturga por Gabriel Soares de Souza, Jean de Lery e Hans Staden, entre outros; durante encontros sólidos e inesquecíveis.

muito orgulho na aldeia. Tantas vezes Jyyba trocou de nome⁸¹, tantas vezes trouxe inimigos valentes para morrer na borduna⁸², que Jacapu não recorda mais seu primeiro nome. Quando vê seus filhos, os que morreram lutando, os que morreram escravizados, os que morreram sem honra, os que receberam a semente do inimigo, Jacapu estremece, mas seu tremor já não faz parte do tremor da terra. A terra foi dividida e não sabe a quem pertence. A terra não é dos tupinambás. Nem dos tapuias. Nem dos tupiniquins. A terra é do homem branco. Os que vieram nas grandes canoas com paus de fogo. E o homem branco é triste e voraz.

Jacapu canta a canção de guerra baixinho, porque as suas pequenas vidas continuam, porque a hora da Terra Sem Males⁸³ não chegou. Alguém ouviu Jacapu e lhe responde na língua estranha, na língua do inimigo que ela não quis ter dentro da boca. Jacapu volta para sua gente e para o tempo de sua gente. E ouve as vozes cantando e vê os corpos dançando e o cauim que preparou com as outras mulheres sendo bebido. Jacapu murmura: Mbaé até kaú guasú kaui mojebyebyra⁸⁴.

E se vê deitada na rede, dando conforto ao corpo cansado, com um fogozinho brando por baixo dela. E chora de saudade do prazer de suas pequenas vidas. E chora de tristeza do fim delas. E murmura: Moraséia e ikatú, jeguáka, jemopiránga⁸⁵.

Jacapu Coema tenta comer a terra do chão⁸⁶ para aproximar de si a Terra Sem Males, mas não tem força. E vê bem perto, perto de sentir o cheiro, aqueles que já se foram, deitados nas redes comendo peixe com farinha, e rindo da sua fraqueza. E seu corpo pede a água fria do rio. Jacapu tenta deitar no chão para cheirar o caminho da água, mas Jacapu perdeu o caminho do corpo. Jacapu não o alimenta há muitos dias para que ele se vá, mas ele resiste, ele não obedece, e entristece Jacapu com lembranças. E mostra os homens nos caminhos, cantando e dançando porque trazem muitos inimigos para o moquém.

Jacapu se desfaz do lixo que os homens brancos trouxeram para infelicitar sua vida: roupas, crucifixos, machadinhas, espelhos, miçangas. Nenhuma dessas coisas pode lhe fazer feliz, porque Jacapu só tem um desejo da vida, porque tudo o mais aborrece, enfastia e entristece sua alma: uma mãozinha de menino tapuia, muito

81 Os guerreiros recebiam um novo nome quando aprisionavam e executavam um inimigo, que era devorado pela tribo e convidados durante o ritual antropofágico.

82 Tacape. Maça usada pelos índios para eliminar o inimigo durante o ritual antropofágico. A cabeça do yjuca-pyrama, aquele que morria, devia ser esmigalhada com um só golpe.

83 Lugar ideal dos tupinambás. Éden. Paraíso. Região idílica.

84 É boa coisa beber cauim até vomitar. Esta frase, que a dramaturga usa como um lamento de Jacapu Coema nos últimos momentos de sua última vida, era posto na boca dos demônios do teatro catequético de Anchieta, para afastar os tupinambás do cauim, a bebida dos rituais antropofágicos. A dramaturga pretende fazer com isso uma vingança antropofágica.

85 É bom dançar, se enfeitar, e se tingir de vermelho. Idem nota 4.

86 Quando os tupinambás queriam morrer comiam terra, ou deixavam de alimentar-se.

tenra, para chupar os ossinhos. Só isso daria alento a Jacapu. Mas Jacapu olha em volta, e não vê ninguém que possa flechar um deles⁸⁷. (*Acentuando fortemente*). Nda...-i⁸⁸. Nenhum mal tinha. Nda... ruã...⁸⁹ Nenhum sofrimento. Nenhum sinal de dor.

Cena III - Três Mulheres E Aparecida

Onde A Nossa Padroeira Desbocada Faz O Seu Elogio Aos Conquistadores Brancos, Dá-lhes Créditos, E Reivindica Paternidade.

Lá em baixo, é só fulejo a descobrir: (*Acentuando o sotaque lusitano e remexendo as latas*). Porque aqui, em se procurano, tudo tem. Tudo passa, tudo acaba. As latas de lixo só mudam de tamanho e cor. Ceroulas e jesuítas? Tem. Sodomitas e inquisição? Tem. Bandeirantes e degredados? Tem⁹⁰. E muita pólvora. O que tem de pólvora dend'essas latas dá pra explodir o mundo intero com a Baía dentro. O que não tem é essa gente que há quinhentos anos descobriu o mundo, fazem muito mais sucesso do que os americano chegan na lua. (*Um aparte*). Eu mermo num acredito que os americano tenham chegado na lua. Num vi. Disse que passou na televisão. Num vi. Disse que tem foto. Num vi. Serviu pr'alguma coisa? Num sei.

Agora, que os portugueses chegarum aqui, chegarum sim senhora. Tão veno esse restinho de tinta branca? É deles. Tão veno essa língua misturada com tupi, quimbundo, angola e muito inglês? É deles. Tão veno essas armas e esses barões assinalados? É deles. Tudo no lixo: Armas, barões, ocidentais, praias lusitanas... Tem umas casas de pasto⁹¹ (*com acento português*) nas rua, onde se pode comê um bacalhau a Gomes de Sá e sabê, pelo menos, que Pedro Álvares Cabral, Pero Vaz de Caminha e Fernando Pessoa também arrotaram bacalhau.

Mas pera aí, meus peros⁹², me diga uma coisa: foi a toa que vocês vieram pra cá e deixaram a gente assim, sem pudê falá com ninguém por causa dessa maldita língua? (*Falando para dentro das latas*). Tomé de Souza, Nóbrega, Anchieta, meu santo, e aí? A que vieram vocês? Cadê o bocadinho de alma que era de bom tom deixá? Quêdê ela? É a racista? A que tem muitos amigos pretos de alma branca? É

87 A dramaturga lamenta o mau uso contemporâneo da antropofagia, sem ritual e, sobretudo, sem seleção. Como os caetés, praticantes de uma antropofagia não seletiva, os brasileiros de todas as áreas, devoram atualmente tudo que se mexe, ignorando o princípio básico de que só se evolui devorando virtudes, porque só as virtudes engrossam o sangue. A antropofagia não seletiva provoca, no máximo, indigestões.

88 Não.

89 Não.

90 Uma homenagem ao mais cultuado mito brasileiro no exterior, a portuguesa Carmem Miranda que, vestida de baiana, e cantando Dorival Caymmi e Assis Valente, dois baianos, conquistou o mundo.

91 Restaurantes.

92 Os tupinambás chamavam os portugueses de perós.

a mesquinha? A que num divide nada: nem terra, nem gente, nem sucesso, nem fracasso? É a apaixonada? A que sofre e chora e se desgraça toda diante de cada abandono? É a criativa? A que sempre descola um jeitinho só seu de ganhar algum? Qual é, meus reis, que Aparecida quando pensa nisso se sente órfã, e pergunta ao pai branco: E de que adiantô tanta paixão? E pinta a boca, e destaca os oio, e se banha, e se embeleza, e se vasculha intera, e bota a bunda na rua só pá mostrá que existe em duas, três horas de gemido... e as vezes de nenhum...

Cena IV - Três Mulheres & Aparecida

Onde A Dramaturga Conta As Venturas e Desventuras de Maria Pureza, Mulher Branca Que Optou Pela Cidade da Baía Nos Idos de Hum Mil e Quinhentos da Graça de Nosso Senhor Jesus Cristo, Em Da Boca ao Buraco.

*Mulher madura, vestida com trajas caseiros, que no início da cena manipula uma bacia cheia de água e tripas, sobre um tronco de árvore que serve de apoio. Facção ao lado*⁹³.

Mas que diabos com isto. Trabalhar sim, muito, mas nunca em paz. É o bispo, é o governador, é o capitão, todos com os bagos entre as pernas a dizer: não podes, cá não podes fazer isto. E as malditas índias com as pernas escancaradas, a devorar todos os homens. - Pagar por este monte de carne branca? Eles riem. Então, a experiência não conta? Anos e anos a satisfazer os desejos desses imundos: - Ai, que me matas, filha! - Gostastes? Foi bom para ti? Não, eles não entendem nada do negócio. Mal sabem onde enfiar as estacas. (*Estica as tripas com violência*). Se nos descuidamos, erram o buraco.

E do negócio eu sei, porque foi tudo que aprendi na vida. Maria Pureza, a menos pura das puras de Lisboa cá, nesta terra selvagem, a cozinhar tripas. (*Respondendo a um apelo da porta*). Não, inda não estão prontas, arre! (*Voltando a falar sozinha*). Tripas com mel, tripas com mandioca, tripas com sal. Diabo de tanta tripa. Odeio tripas. (*Limpendo as mãos no avental, imundo, Maria Pureza distancia o olhar dos afazeres, e assume um tom nostálgico*).

Se eu pudesse imaginar o que seria a vida nesta terra, teria ficado em Lisboa. Miséria por miséria, lá está-se livre das flechas e da gula desses endemoninhados. Mas a idade a chegar, e concorrer com as meninas ficou difícil. Acho que eles preferem as meninas porque elas inda não sabem de nada. Se eles erram o buraco, elas pensam que desconheciam a novidade, e deixam. Ai, as ruas de Lisboa. Se inda

⁹³ As rubricas desta cena são de palco: da atriz, da diretora, e fruto de improvisações,

pudesse pisar em aquelas pedras, trajada em vestes de pano brocado. A subir e a descer Alfama a olhar as gentes. (*Sacudindo as tripas*).

Mas não. É barro, terra, mato, macacos, e esse gentio nu a comer gente. O único gajo que ajudou-me nesta maldita terra, os malditos moquearam e comeram. Pensar que um homem com quem deitou-se, moquearam e comeram, e depois por a cabeça no travesseiro e dormir. O mundo está virado de ponta cabeça. (*Revirando as tripas com um pedaço de pau, e jogando os restos no chão*). A terra era deste tamanho. (*Separando as tripas em três partes*). Tinha o cá, o lá, e o acolá. E acabou-se. João estava cá. Pedro lá. Manoel acolá. Mas navegar era preciso, afinal de contas. E um dia, sem dó ou piedade, disseram: não é nada disto. A terra está cheia de outros cá, de outros lá e de outros acolá. (*Revira todo o conteúdo*). Eu estive em um acolá onde existem monstros do tamanho de montanhas, com três olhos na testa, donde os homens comem carne humana, e donde as mulheres andam nuas, “(...) e as suas vergonhas são tão altas, tão cerradinhas e tão limpas de cabelos, que as olhamos sem nenhuma vergonha”⁹⁴. E isto é lá coisa que se fale alto, ou que se mande dizer a El-Rei.

Aí tu pensas: (*Começa a cortar as tripas sobre o tronco*). Estes gajos estão a mentir. Vai que neste acolá não tem monstro nenhum. Onde já se viu gente comer carne humana, e mulheres andarem nuas com as suas vergonhas cerradinhas? As vergonhas sempre estão cobertas, nem que sejam por vastos pentelhos... Lá deve ter é trabalho, e eles estão a fazer chiste. Então, vais ao Porto como a não querer nada, e vês os barcos a sair cheio de homens. (*Interrompe a ação e volta a ter o olhar distante*).

Abriram as grades do Limoeiro⁹⁵, e meteram todos os presos dentro dos barcos. O que é que fazes? És uma mulher sem luzes, mas não és boba. Pões mãos à obra, esvazias o colchão das últimas patacas, e pagas ao capitão para levar-te a nova terra. –Rapariga, eles não querem mulheres como ti por lá⁹⁶. –Tu me escondes. Qualquer lugarzinho me basta! – Vais no meu camarote, minha bela. E o parrameiro⁹⁷ (*Batendo no sexo com o facão*) pagou em dobro o que a mão entregou em patacas. –Já te paguei tudo que podia, homem! –Ponhas mais esta na conta, rapariga... Fuque, fuque, fuque, fuque... Estava em grandes necessidades... Fuque...fuque...fuque... Quando receber o soldo, pago-te tudo. Fuque, fuque, fuque, fuque... (*Pega os pedaços cortados, lava-os, e os coloca no painelão sobre o fogo*).

94 Trecho da carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei Dom Manuel, O Venturoso.

95 A mais famosa e terrível prisão de Portugal no século XVI.

96 O Padre Manoel da Nóbrega pede ao Reino que mande mulheres, “ainda que erradas,” para casar com os portugueses, e acabar com o lamentável estado de luxúria em que viviam. O Reino proíbe que as “erradas” ocupem a Nova Terra. Degredados sim, prostitutas não. O professor Thales de Azevedo assegura que elas vieram n’O Povoamento da Cidade de Salvador.

97 Partes pudendas femininas.

Pagou-me com ingratidão, o desalmado! Saí do barco e entrei na prisão. (*Deixa a panela de lado, e revive as situações em seguida retratadas*). –Mas que estão a querer de mim os senhores? Sou uma mulher honesta. E os miseráveis a se rirem: –As mulheres honestas agasalham-se nesta estalagem. Ai, uma casa de barro, cheia de buracos, por adonde entravam cobras. Três dias e três noites com os olhos abertos, a vigiar os buracos, de pau na mão. O carcereiro a rir-se: –Por cá existem umas tais que eles chamam de jibóia, que é maior do que esta prisão. Se uma delas aparece, come a prisão com tudo que há dentro, e depois palita os dentes com este pau que tens na mão. –Mas, senhor, sou uma mulher honesta, preciso sair daqui. –Tens dinheiro? –Deixei todas as patacas que juntei na vida dentro da caravela que me trouxe, mas podemos fazer outros negócios. (*Mostra o parrameiro*). –De uma mulher honesta, só aceito dinheiro. (*Volta a mexer o panelão*).

Três dias depois, um nobre mancebo tirou-me do inferno. –Rapariga, tu me lembras as ruas de Lisboa. Vamos dar um jeito de saíres disto cá. –Eu não fiz nada, homem. Juro por Santo Antônio, protetor dos soldados honestos. Pus os pés na terra, e me meteram em esta choupana apinhada de cobras. –Não blasfemes, rapariga. Deus vê tudo que fazes. –Então ele sabe que desde que pus os pés em esta terra, nada fiz para merecer tal castigo, nem estar em grandes prantos e choros. –Isto por cá está cheio de padres, minha filha, e os padres estão pondo tudo a perder. Se comes, é pecado. Se bebes, é pecado. Se fornicas... e sabes bem como é bom fornicar, é pecado. Queira Deus que eles não façam deste lindo lugar uma cidade de beatos, porque de ser uma cidade de igrejas ela já não escapa.

Santo homem (*Provando o caldo do panelão*). Livrou-me da cadeia, e levou-me a passear à Rua da Praia⁹⁸. (*Luz e som criam a ambiência descrita por Maria Pureza*). –Só temos isto cá por enquanto, além da Praça do Governo⁹⁹. Do Arraial do Pereira¹⁰⁰ tens uma bela vista, mas está tão sujo aquilo por lá, que não merece teus olhos. Um dia, minha bela, a cidade do Salvador será mais bela do que Portugal. Vês este mar azul, este céu sem nuvens, este sol que não esmorece. É como um quadro pintado por Deus.

Era um poeta, o homem. Levou-me para casa de gente decente, arranjou-me o que comer, aconselhou-me: Precisas mudar de profissão, rapariga. Não que eu tenha nada contra o que fazes, mas as índias dão de graça tudo que tens para vender. Podes ganhar umas patacas a cozinhar. Uma pá dos homens que para cá vieram, para lá se foram em grandíssimas diarréias, uma outra pá foi levada pelas cobras a construir a cidade. Os que ficaram, gostarão de pagar por uns feijões bem

98 Hoje, Comércio, onde, no século xvi, se concentrava a vida comercial de Salvador.

99 Hoje, Praça Tomé de Souza.

100 Barra e suas imediações. Arraial do Pereira porque lá se instalou Francisco Pereira Coutinho, donatário da Capitania da Baía.

cozidos, por umas tripas fritas com mel. E lambia os beijos feliz... (*Pega um pote de mel, enfia o dedo no pote, e lambe*).

Coitado, não teve tempo de comer as tripas com mel que lhe preparei com feijões cozidos. Os índios lhe comeram no dia seguinte. Malditos índios! Moquearam e comeram um poeta e um bispo, o pobre santo Sardinha¹⁰¹. Os soldados brincaram a solta com isso, os hereges. Que Deus tenha piedade deles. Durante semanas, disseram baixinho, uns aos outros: Para que servem sardinhas? E se respondiam às gargalhadas: Para comer moqueadas. (*Para de lamber os dedos. Diz o texto a seguir preocupada*).

Ouvi dizer que estar para chegar ao Porto um outro bispo, que esta terra está perdida com Bispo, sem Bispo mais perdida ficará. Os soldados falam que o santo se chama Leitão¹⁰² (*irritada*). Arre! Parece que Portugal está a atijar a gula desta gente infame! (*Pega um pedaço de pau e corre para matar um rato. Volta com o cadáver*). Dizem os que já viram, que comem não por gosto de carne humana, mas para ter as virtudes do comido nas tripas¹⁰³. Aonde já se viu tantas sandices? Depois de comerem Manoel não ficaram mais poéticos. Depois de comerem o bispo não ficaram mais santos (*Enterra o rato com o facão*).

E cá estou eu nesta Sodoma e Gomorra donde os homens não dormem, não comem, e pouco trabalham. É noite e dia a fornicar, como se Deus estivesse com pressa de fazer uma nova raça! Escaparam de perder as cabeças no Limoeiro, e agora têm quatro, cinco mulheres a trazer o que comer de dia, e a fornicar à noite. Estão no Paraíso, os maganos. Perguntei a um gajo a causa deste assedio, e ele me disse, o desavergonhado: –Vejas bem, Maria, os gentios desta terra gostam de fazer o negócio parados, quietos, como se fossem estátuas. A nós, apraz fazer o negócio a mexer. Assim que as índias puseram os olhos nisto, poucos foram os que não perderam a paz¹⁰⁴. (*Limpa o facão no avental imundo*).

Minha santa mãe, que Deus a tenha nos Céus em companhia de muitíssimos anjos, pôs cinco mulheres no mundo. Se pusesse um único homem, eu, teria salvo a alma. (*Volta à panela, e mexe as tripas com a ponta do facão*). Mas o negócio estar a ir. Desde que cheguei cá, dei paz ao parrameiro e ando a descascar as mãos com as tripas, e com elas a afugentar os insetos, que buscam noite e dia este sangue fresco e mimoso. Mesmo matando a cada momento grandíssima multidão, é como

101 Dom Pero Fernandes Sardinha, primeiro bispo do Brasil, foi devorado pelos caetés num naufrágio nas proximidades de Ilhéus, em 1556, onde também pereceu a matrona Maria Dias, encarregada de zelar e preparar as órfãs portuguesas que chegavam com regularidade, para casar-se com os colonos, além de dezenas de outros naufragos. Os caetés devoravam tudo que se mexia.

102 Dom Pero Leitão, segundo Bispo do Brasil, não foi devorado em ritual antropofágico, apesar do nome sugestivo.

103 Filosofia das tribos brasileiras antropofágicas.

104 Contou-me isto o poeta José Carlos Capinan, há vinte anos.

se nada tivesse feito. Há também que proteger-se do gentio, para cuidar que os vermes tenham o que comer quando for a hora da viagem.

Os gajos não querem saber de carne branca, e eu que era Maria Pureza, estou a ser Maria das Tripas. Tripas de macaco, tripas de anta, tripas de paca... Ninguém enjeita nada. É tudo tripa. É o caminho da boca ao buraco¹⁰⁵. Se fosse em linha reta, ninguém sairia da mesa, e eu ganharia mais dinheiro, mas teria menos material para o trabalho. (*Escorre as tripas, e o olhar uma outra vez se distancia*).

Ontem, estava em Lisboa a vender o parrameiro; hoje, estou em uma porção imatura da terra que até ontem não existia. Navegar? É preciso viver. (*Vozes de fora. Maria responde*). –Estão prontas, sim. Já estou a atender. (*Voltando a falar consigo mesma enquanto prepara um prato com feijões e tripas com mel*). –Estas são tuas, Manoel, com feijões cozidos no sal. Tu transformaste Maria Pureza em Maria das Tripas. E fizeste com que Maria das Tripas visse esta terra com teus olhos de poeta. “ (...) Ai que esta terra ainda vai cumprir seu ideal, um dia vai tornar-se um imenso Portugal...”¹⁰⁶ (*Canta*).

Cena V – Três Mulheres E Aparecida

Onde Aparecida, Nossa Padroeira Desbocada, Nascida na Cidade da Baía, Fala dos Seus Companheiros de Rua e de Onde Eles Vieram.

Chico Rei¹⁰⁷ e Maria Pureza que me perdoem, mas num quero não. Tá certo que ele criou essa música num momento histórico e ela tá contano a vida dela num outro, mas Oxalá que nos proteja de Portugal. Portugal é muito triste. É mais triste do que dandá pra ganhá tentém. O que é que esta terra vai sê, eu num sei, mas pra Portugal ela não leva o menó jeito. Disso a gente sabe. O povo da rua acha que ela vai sê um novo Zanzibá. Também, aqui na rua é tudo queimadinho, todo mundo filho de Anastácia. É só queimado disputando as lata. Tem uns que disfarça de branquinho mas num pode negá a raça porque tem jenipapo na bunda, e na rua num dá pá escondê. Acomo que dá?

Os queimado tem razão: essa terra tá mais pra Zanzibá do que pra Portugal... Mas precisa? Precisa nada. Essa terra precisa sê é a mistura que é, e acabá com essa historia véia, quinhentona, de casa grande e senzala. Senzala acabou? Quem disse? Senzala mudou de nome, que nem parrameiro.

Sabe um dos nome de senzala? Cana. Só tem queimado. Porfiro, amigo da gente, neguinho bom de samba, sempre arrumava uns trocado pros alfinete até que

105 Falou-me disto Giulia Cissa, psicanalista italiana, em O Prazer e O Mal.

106 Chico Buarque de Holanda.

107 Uma homenagem a Chico Rei, o escravo, e ao Rei Chico, o compositor.

resolveu mudá de vida. Virou avião. Enquanto era aviãozinho, tudo bem... Deu pra passá. Aí, resolveu se metê com a branca. Preto e pobre se metendo com branca, não dá outra há 500 ano: tá hospedado na Lemos de Brito. Agora vão vê se tem branco metido com a branca por lá...

Tem uns queimado fazendo sucesso. Um tantinho assim. Mudá, mudá de verdade, mudô nada. Os quilombo virarum favela, as favela virarum problema, os capitão do mato virarum polícia. E os navio negreiro virarum pau de arara. E o pió de tudo é que num teve identidade, dança! Mas que diabo de identidade é essa, sô?

Cena VI - Três Mulheres E Aparecida

*Onde A Dramaturga Conta A História de Uma Angolana Trazida Como Escrava Para A Bahia: Luedji Ungô*¹⁰⁸

Ahhhhhhhh (*dando uma gargalhada interminável*). Cumê¹⁰⁹. Vosmecês querem comê. É só isso que vosmecês querem. As tripas grandes, gordas, o coração desse tamainho. Pois comam, comam até instorá. (*Olhando apiedada para a mulher de quem está cuidando*). A sinhazinha tá tão fraca. Como é que quiá¹¹⁰ vai botá mais branco nesse mundo de nosso sinhô Jesus Cristo? Como é que ela vai parir os fio branco do sinhozinho? Os fio que vão mandá? Os fio que vão cê dono dos meu fio? É tudo do mesmo pai, sinhazinha. E é por isso que num tem sustança que baste. (*Cospe*).

Quería ver vosmecê descer o mar num daqueles barco, minha sinhá, depois de andar toda a areia do mundo. Entrá naquele barco fedido, com cheiro de morte. Entrá naquele barco fedido e sê a iáka¹¹¹ dele.

O mal e o bem gostam de fazer surpresa, minha branca. Nenhum dos dois avisa quando vai chegar. Chega e faz da vida remoinho. Quando eu tava lá em Ndongo, nunca pensava no mal. Mas também não pensava no bem. É o erro da gente. As pessoas falavam das coisa ruim, mas as pessoa fala muito. Aluvaiá¹¹² deu voz a tudo. E tudo fala sem pará, minha branca.

108 Luedji Cozinha, é o subtítulo da cena de nossa terceira mulher, uma angolana. A partir de 1575, e até o final do século XVII, começaram a entrar no Brasil escravos bantos do Congo, de Angola e de Benguela. A partir do século XIX foram trazidas para o Brasil os nagôs e geges, cuja cultura, a iorubá, predomina no cotidiano da Bahia através da população, culinária, religião, música, etc.

109 Luedji, nossa angolana querida, é escrava ladina. Nascida na África, já fala um português próprio, português de ouvido, usando muitas palavras em seu idioma de origem, o quimbundo. Os escravos crioulos, os mais caros, nasciam no Brasil. Os boçais, os mais baratos, eram os recém-chegados nos negreiros e não falavam português.

110 Ela.

111 Fedor, inhaca. De láka, quimbundo.

112 Segundo os angolanos, antigamente todos habitavam o mundo espiritual, e Zambi, o deus supremo, era o senhor dele. Como não podia abandoná-lo, começou a emitir energia sobre um ser chamado Aluvaiá, que prometeu a Zambi que iria percorrer outros espaços atrás de informações. Para isso, pediu a Zambi o poder mágico de, através da energia, criar a matéria. Quando entrou no desconhecido, Aluvaiá ficou vaidoso de seu

Eu achava que o mal não tinha onde se esconder, porque o quitombe¹¹³ era bom, pai e mãe eram bons, os irmãos eram umas cascavel, mas não tinham veneno. Era tudo minino de oganzé¹¹⁴, tudo minino de brincá. Mas o liango¹¹⁵ não tava inscondido não, minha menina, tava rondando sua presa, tava pertinho. Quem quis vê, viu. Quem quis encontrá com ele, encontrô.

Um dia mãe disse que o nganga¹¹⁶ tava estranho, com olho de quem qué mais do que pode. Pai reclamou: Nzinga, deixe de inventar coisa! E saimo pra noite como quem vai voltá pra casa e ngoma¹¹⁷, aconchegá e dormi. O mato era igual, o fogo era igual, a terra era igual e o corpo era o caminho deles. Mas gente nunca é igual, minha branca, nem quando pode fazer inkice¹¹⁸.

Quando o munto¹¹⁹ inteiro apareceu, a noite ficou mais quente. Os meninos riam e corriam. E riam. E corriam. E riam até que o quitombe ralhou –Basta! E eles pararam, e ficou tudo escuro. Escuro de não se vê nada. Nem o olho do outro. Só as voz falando pesado, como se o céu fosse cair em cima da terra, e a terra fosse o coração do munto.

E o nganga disse que alguém estava incomodando N'Zambi¹²⁰, e eu pensei comigo, pensamento do meu tamanho: quem é tão grande pra incomodar N'Zambi? Mas não pude falá nada, mulher não fala, mulher ouve e faz. N'Zambi tá zangado. E eu pensei de novo, pensei com o pensamento de que o quitombe tava mentindo. N'Zambi zangado não ouve risada. E vi Quissambo¹²¹ do meu lado, balançando a cabeça, de acordo comigo.

Aí o nganga disse que ia fazer a prova da galinha¹²², e eu senti como que um açoite correndo no corpo, e munto intero era um corpo só. –Kiluangi, aqui nunca se fez disso. E a voz do nganga cortou o silêncio da noite: –Cale a boca! Sempre tem a primeira vez. E pai calou a boca, e tudo começou a acontecer, e era como se o mundo fosse acabar e começar de novo, outro.

poder e começou a precipitar energia sem parar, criando tudo, moldando massas, sem a menor intenção de voltar. Os seres criados por ele ocuparam os grandes centros da matéria aglutinada chamados mundos, mas não tinham o segredo da perpetuação, único poder que Zambi não deu a Aluvaia. Aluvaia não se incomodava com isso, prosseguindo em sua criação desenfreada, até que começou a enfraquecer. Para manter o poder, Aluvaia começou a beber sangue e ser mortal como os seres que criou. Somos criaturas de Aluvaia, temos a energia espiritual de N'Zambi, e precisamos alimentá-la e através do sangue.

113 Chefe.

114 Algazarra.

115 Mal.

116 Feiticeiro. Homem com poderes extraordinários como identificar e combater outros feiticeiros, curar, proteger da infelicidade e favorecer a fortuna... Mestre, técnico, alguém competente numa atividade, qualificação expressa de uma função social.

117 Dormir.

118 Feiticeiros. Seres espirituais que Zambi cria e manda para a terra vigiar Aluvaia.

119 As pessoas.

120 N'Zambi, deus supremo na nação banto (Congo - Angola).

121 Sedutora, Luedji é devota de Quissambo, orixá das águas doces, fontes e lagos da nação banto (Congo - Angola). Equivale a Oxum, na religião iorubá.

Jogaram uma galinha, como essa, sem cabeça, no meio da roda. E a ababó¹²³ rambembe¹²⁴ rodopiou rianga¹²⁵, caiádi¹²⁶, três vez, e caiu defronte de meu pai morta, e quando minha mãe gritou que não, tudo já tinha acontecido, e o não não servia pra nada. Naquela mesma noite, nós deixamo de sê home, mulhé, criança, minha sinhá, e viramo peça de negro, que medida e remedida pelo branco, derum ao quitombe cinco vaso de cachaça e meio quilo de fumo. Camungo!¹²⁷ Marucadilê!¹²⁸ (*Cospe com desprezo*). Eu já entreguei ele a Incossi, minha branca. Najoku Abó!¹²⁹

Minha terra é uma terra quente, minha branca, muito mais quente do que essa que faz vosmecê suá tanto. E as peça andarum três dia e três noite, tudo preso nos libambu¹³⁰ pra chegar no mar, com pouca água e pão de macaco¹³¹ pra matar a fome. Quem morreu, ficou no caminho. Incossi-cucumbe¹³², meu pai! Tateto Njango Ria¹³³. E o barco era pió do que o caminho. E mãe e pai não güentaram. Preferiram morrê nele. Nós três ficamo pra procurá o bem outra vez.

A confusão era tanta nas cabeça, que os corpo fez pá dend'água, e foi como se tivesse caído duas pedra. Num era pai e mãe não, minha sinhá, era duas pedra. Pió pra os que ficarum. De vez em quando, as peça subia pra cima do barco pra dançá, pra não morrer de banzo¹³⁴, pra não perder a carga inteira, e foi assim que eu vi a terra que me queria, minha branca. Uma terra linda que dengaram meus oio no meio daquela iáka. As areia era qui nem esses pano que eu lavo pra vosmecê dormi. E eu pensei que era bom deixá o corpo quietinho naquela brancura, pra me limpá daquela sujêra toda. Foi a primera coisa que ô achei pra compensá tudo que perdi.

Saimo do barco, e fumo pro mercado. Ô num conhecia um mercado não, sinhá. E agora eu era as coisa que vendiam nele: um bando de trapo, de muxinga fedorenta com as coisa pendurada dos corpo, as pelanca preta. E num é que tudo

122 Os brancos não se atreviam a entrar na África, esperando ser abastecidos de escravos pelos próprios africanos, na Costa. As moedas de compra durante o comércio escravista foram, sobretudo, fumo e aguardente. Por isso, o Recôncavo baiano começou a plantar fumo no início da colonização. As guerras entre as tribos africanas abasteceram esse comércio por muito tempo, mas outros métodos, como a " prova da galinha", enviaram centenas de famílias para dentro dos negreiros.

123 Galinha velha.

124 Imprestável.

125 Número um.

126 Número dois.

127 Pessoa desgraçada.

128 Alcoólatra.

129 Que provoca morte.

130 Cadeia de ferro que atava, pelo pescoço, um grupo de escravos.

131 Fruto do baobá, árvore de grande porte que armazena água, e que existe em toda Angola. Come-se a polpa do fruto e suas folhas reduzidas a pó.

132 Equívale ao Ogum iorubano. Seu sinal (plexo solar) significa sede de emoção, violência e desejo. É através dele que sentimos e usamos a mente instintiva.

133 Saudação a Incossi.

134 Nostalgia mortal que acometia os africanos escravizados no Brasil. Triste, abatido, sem jeito, sem graça. Palavra originária de mbanzu (quicongo), lembrança; ou de mbonzo (quimbundo), saudade, paixão, mágoa.

aquilo tinha um preço, minha branca? Tudo aquilo tinha um preço. Valia acossi¹³⁵. Muito mais barato do que o sangue que custou. Ndambi e Kandambi foram junto, dois molecões prum dono só, minhas cascavel. Já morreu lutano, os dois, minha sinhá. Eu quiria tê ido cum eles. Mas eu vim pra cá. Seu sinhozinho gostô de mim. Ele sabia que imbaxo daquela magrem, daquele iáka, daquela coisa imunda do mercado, tinha um fogo. E eu gosto dele, o kiambu¹³⁶. E gosto dessa terra que me quis. Cê deve tá uvindo essa arenga e matutando: essa nega não se assunta, eu tumbém sô coisa. Eu sei, sinhá, mas não precisô ir por mercado nem abri a boca pro seu dono vê se seus dente pagavum o preço que tavam pedino.

Vivê é bom, minha sinhá. Se eu tivesse in Ndongo, tava plantano e colheno, massando o barro, pilano o olotô¹³⁷, cuidano das cabra e das galinha, juntano água, trazeno lenha na cabeça, cozinhamo, fiano, teceno, lavano a ropa, limpano a casa, fazeno as cesta dos guardo e as esteira do amô, guardano os fruto, vendeno nos mercado, olhano os menino, e mimano o home. Lá eu era mulhé que nem vosmecê, mas num era coisa. Lá eu tinha meu tempo de gente.

Aqui eu sou coisa, minha branca, coisa qui nem essa ngo¹³⁸ em que vosmecê veve deitada, qui nem esse sangi¹³⁹ que vosmecê tá cumeno cum tantu gosto. De noitinha, essa coisa preta se lava e vai esquentá a cama de seu sinhozinho. E o sinhô tumbém tem muito gosto nisso, porque essa coisa preta qui num tem muchima¹⁴⁰ como vosmecês, qui tem tudo por aqui (vai pegando no coração, no cérebro, no ventre, na bunda) vazio, que recebeu o mukutu¹⁴¹ de aluvaiá pra dá de comê a sinhá de dia, e esquentá a cama do sinhô de noite, qui custô doze mil rés, essa coisa pode senti amô pelo branco e tê gosto de vivê, pode cantá, dançá e tê medo do chicote, pode fazê fio com tudo isso (*mostra de novo as partes do corpo*) vazio pru dentro. E pode pensá qui um dia, minha sinhá, e só N'Zambi sabe quando, tudo isso vai sê istora de fazer minino piqueno chorá.

Cena VII – Três Mulheres E Aparecida

Onde Aparecida Reza E Se Recolhe, Prometendo Voltar no Dia Seguinte Para Vasculhar os Lixos, Dar Créditos, Pedir Paternidade E Falar dos Seus Companheiros de Rua Aos Interessados.

135 Dinheiro.

136 Branco, da raça branca. A cor branca tem um outro vocábulo.

137 Milho.

138 Cama.

139 Carne de galinha.

140 Coração.

141 Corpo

Quinhentos ano no morejo engrossano essa sopa e na hora agá é só pedra... Quinhentos ano temperano esse caldo e na hora do bem bom, é lixo... Quando a gente óia no fundo do caldeirão, a única coisa que dá pá vê é otro dia de branco (*Dá uma gargalhada. Olha o latão de lixo*)... Tá lá, ó: dia de branco, dia de trabaio... (*Fazendo troça do ditado. Ri outra vez. Começa a rezar falando certíssimo*). E pá quem é que agente apela? Salve Rainha, mãe de misericórdia, vida, doçura, esperança nossa, salve. A vós bradamos, as degredadas, as descendentes de eva, a vós suspiramos gemendo e chorando, advogada nossa, descei esses olhos misericordiosos sobre nós, e depois desse desterro, mostrai-nos ao fruto do vosso ventre, ó clemente, ó piedosa, ó doce Maria. (*Ainda rezando, mas já se acomodando para dormir. Incisiva com a Santa*). Não é possivio que ninguém aí em cima tenha um tempin de resovê isso, minha tia... Tá certo que vocês num comem, num moram, num plantam... Mas tudo por aí num foi gente um dia? Num sabe que barriga vazia dói? Alguém por aí tem que dividi essa sopa, porque o negócio aqui em baixo é boca de zero nove, é farinha poca, meu pirão primero. (*Resmungando, diminuindo a voz*). Tá bom, eu inté já sei a resposta. Daí de cima num vai saí nada. O negócio tem que sê feito é por aqui por baixo mermo. Quem sabe amanhã eu começo aviá a minha parte???

Colombia

Carlos Eduardo Satizábal
Corporación Colombiana de Teatro
Universidad Nacional de Colombia

Colombia entra en la segunda mitad del siglo XX el 9 de abril de 1948 con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, virtual ganador de las próximas elecciones, y líder de un movimiento popular liberal que propugnaba por un cambio real en las políticas del estado: inversión social, derrota de la corrupción, educación pública, fomento del arte y las culturas nacionales, reforma agraria, control a la especulación financiera e independencia en la política internacional. Al conocerse el asesinato de Gaitán revienta una gran insurrección popular que depuso a los gobiernos locales en numerosas ciudades y pueblos. Solo en Bogotá la insurrección fracasó y se transformó en incendios y saqueos, acontecimiento que se conoce hoy como el Bogotazo; pero lo que hubo fue un verdadero Colombianazo, una insurrección desplomada, como la llamó el poeta Luis Vidales.

El movimiento gaitanista venía padeciendo el asesinato de sus líderes por parte del ejército y los “pájaros” o “chuladitas”, los paramilitares de entonces. Gaitán organizó en Bogotá una inmensa marcha: “la marcha del silencio”, exigiendo paz y cese de la violencia: 200.000 personas llegaron de toda Colombia. Días antes había organizado “la marcha de las antorchas”. Estas marchas fueron verdaderas performances políticas. Bogotá tenía quinientos mil habitantes y el país unos diez millones.

Al fracasar la insurrección del 9 de abril, la persecución a los liberales gaitanistas se transformó en un sistemático genocidio político provocando en menos de diez años más de trescientos mil muertos y un gigantesco éxodo de campesinos desterrados, que expropiados de sus tierras, fueron arrojados al ensanchamiento vertiginoso de las ciudades, a la fundación de nuevos pueblos y a la colonización de nuevos territorios en las selvas.

Una tremenda resistencia civil se levantó contra la matanza: se armaron las guerrillas liberales. Fue una guerra civil en la cual las guerrillas liberales superaron a las fuerzas del estado. El gobierno y las élites se vieron obligados a negociar la paz con los levantados. La negociación fue traicionada, pues los principales líderes de las guerrillas fueron asesinados en una repetición de la historia de traiciones que se remonta a la Conquista, pasa por la Colonia y se multiplica en la República. Solo un pequeño reducto de campesinos rebeldes se negó a negociar internándose en la

selva donde fundaron nuevas fincas; ellos serán el germen de la actual guerrilla. En esa traición, en esos reductos rebeldes y en el genocidio político contra el gaitanismo están las raíces de la actual guerra colombiana.

Una de las obras más importantes del Nuevo Teatro, y una de las más premiadas y montadas fuera de Colombia, es *Guadalupe años sin cuenta*, creación colectiva del Teatro La Candelaria de Bogotá, dirigida por Santiago García; el director y el grupo presentes en esta antología con *El Paso, parábola del camino*, la cual acaba de cumplir 20 años en el repertorio de este grupo, con más de 1700 funciones. *Guadalupe años sin cuenta* narra el levantamiento de las guerrillas liberales contra la persecución oficial al gaitanismo y a los campesinos, la negociación con este movimiento, la traición a esa negociación y el asesinato en una calle de Bogotá del más importante líder guerrillero: Guadalupe Salcedo.

Cuenta Patricia Ariza que, en la invención de la forma y la estructura final de la obra *Guadalupe años sin cuenta*, fue definitivo para el Teatro La Candelaria el encuentro con los cantores populares de los joropos que cantan la gesta de Guadalupe y sus guerrilleros; esos cantores llaman a esos cantos los corrios chusmeros. “Corrio es otro nombre del joropo. “Chusma” el nombre familiar de los guerrilleros. Cuando termina la escena, el actor y la actriz dejan su personaje para ser cantores y comentar en el canto la acción. Coro del pueblo. Coro de la memoria y de la rebeldía.

Se ha visto al genocidio político contra el movimiento gaitanista y a la resistencia armada contra esa matanza, como mera violencia: La Violencia, se les ha llamado a esos años. Pero aquello no era la violencia por la violencia misma. Allí lo que hubo fue una guerra preventiva genocida contra los que buscaban la democracia. Allí lo que se dio fue la derrota de la resistencia y de la insurrección popular contra ese genocidio. Así lo ha mostrado el teatro y el arte colombiano.

El gobierno conservador, de inspiración falangista e iniciador de la guerra y la persecución a sangre y fuego del gaitanismo, fue destituido en medio del levantamiento, y una junta cívico militar presidida por el Teniente General Gustavo Rojas Pinilla empezó a gobernar el país y a enfrentar a los rebeldes. Fue casi un autogolpe, porque las políticas del gobierno militar de facto y las personas encargadas de ejecutarlas siguieron siendo las mismas. Dos hechos son ejemplo: se realizó la Asamblea Constituyente organizada por el gobierno “derrocado” pero con los delegados ya designados por él. El gobierno militar fue luego sustituido por una política de alternancia en la presidencia y reparto del poder entre los dos partidos tradicionales: el liberal y el conservador. Es lo que se conoció como el Frente Nacional, acuerdo concretado entre Laureano Gómez y Alberto Lleras Camargo, el uno líder del conservatismo falangista y el otro del liberalismo antigaitanista.

El gobierno del Frente Nacional acentuó el violento control político de las élites para impedir el surgimiento de cualquier nuevo movimiento semejante al gaitanismo y en lugar de negociar con los reductos de la guerrilla, que se fue a la selva a tumbiar monte para fundar nuevas fincas, organizó, con apoyo de Estados Unidos, el Plan Lazo, un plan de guerra justificado en que las fincas abiertas en la selva por esos reductos se consideraban “repúblicas independientes comunistas”. Pero mientras el militarismo y la violencia estatal y de las élites no se detenía, la persecución militar transformó esa rebeldía campesina en nueva guerrilla.

Los asesinos silencian sus crímenes. “Aquí no ha pasado nada”, dicen, tal como anuncia al final de *El Paso* el personaje El Extraño. Mas la memoria vuelve como canto, como ficción, como metáfora. Parece que necesitáramos de la ficción estética para reconocer y comprender lo que ha pasado, para sentirnos en el abismo de la realidad. Pero la ficción artística nos permite reconocer la danza de muertes y atrocidades, junto con la rebelión constante contra los criminales. Para el Nuevo Teatro colombiano esa tarea ha estado entre la presentación y la representación. La Candelaria no simplemente representa, sino que muestra que está representando, habla de un modo muy cercano, de un modo íntimo, personal, de lo que le está pasando. La muerte criminal no es un objeto de simple representación, que entrega a la contemplación, al miedo o a la complacencia. La memoria estética no es un simple archivo de constataciones, ella ha de ser un salto creativo que produzca comprensión de las causas del conflicto, una memoria rebelde, conflictiva, resistente.

San Agustín dijo que la identidad personal reside en la memoria y que la pérdida de esa facultad comporta la idiotez. Luego se ha dicho repetidamente que un pueblo que no tiene memoria está condenado a repetir la Historia. La Candelaria hace un arte, un teatro, una música, una plástica, una poética de la memoria. Pero no logra romper el círculo de la violencia para fundarse en la poética del lenguaje. Como también dijo San Agustín: “la palabra perro no muere.” Es la ventaja del lenguaje. No mata, solo juega, y en el juego siempre hay otro. Hay siempre al menos dos: el rebelde y el muerto. La recreación artística de la memoria no hace periodismo sino invención; cuando el arte descubre el arte, las metáforas de la rebeldía, el relato poético de las luchas, hace de la rebeldía relato común, memoria compartida.

Ha dicho Homero en *La Odisea*: “los dioses labran desdichas para que las generaciones tengan que cantar”. La literatura, la música popular, el cine, las artes plásticas y particularmente el teatro colombiano, han cantado las desgracias de la guerra de estos años. Hay notables ejemplos (y al citar solo alguno de ellos se es injusto con la vasta producción de numerosos creadores y creadoras, casi anónimos para el gran público): el cuadro *La Violencia*, de Alejandro Obregón. *Las pinturas*

sobre *La Violencia* de Fernando Botero. *Las Variaciones sobre la Balsa de La Medusa* del pintor Luis Caballero; novelas de Gabriel García Márquez como *La Hojarasca* y *Cien Años de Soledad*; los cuentos y novelas de Álvaro Cepeda Samudio, de Alba Lucía Ángel, de Gustavo Álvarez Gardeazábal. El cine con películas como *Cóndores no entierran todos los días*, de Francisco Norden; o *Confesión a Laura*, de Jaime Osorio; o *La última noche*, de Alberto Restrepo. La poesía de Álvaro Mutis: su poema *La Creciente*. O de William Ospina con su poema *Nueve de Abril de 1948*. El maestro Enrique Buenaventura, dramaturgo, director, actor, pensador, pintor y poeta caleño, escribió numerosas obras que relatan estos años aciagos. Una muy conocida es *Los Papeles del Infierno*, serie de cuadros teatrales inspirados en hechos y personajes cotidianos de la llamada Violencia y de la persecución violenta a los que pedían cambios o reformas.

De igual modo las obras del Teatro La Candelaria, buscando una dramaturgia propia, se han inspirado en los hechos de la vida nacional. Podríamos decir que en su conjunto todas las creaciones del arte colombiano conforman un gran fresco, narración polifónica de la historia colectiva, tanto de los años de la llamada Violencia y de los violentos años que le siguieron y aún hoy vive el país, como de las matanzas y guerras de antes, esas del siglo XIX, o aquella de Las Bananeras, en los años veinte del siglo pasado y que Gaitán denunciara, ante el silencio organizado por el gobierno de entonces y de la United Fruit Company, y que luego García Márquez convirtiera en memoria universal con *Cien Años de Soledad*.

El pensamiento social produjo en estos años la obra de dos grandes maestros fundadores de escuela en la Sociología y la Antropología: Orlando Fals Borda, inventor del método de la Investigación-Participación-Activa para la investigación en sociología, y quién fue el primer investigador directo de los años aciagos en su libro *La Violencia en Colombia*, investigación certera que aquí nos guía con sus testimonios y demostraciones y que la violentología ha buscado desvirtuar llenando los anaqueles de especulaciones. El otro es el maestro Gerardo Reichel-Dolmatoff, uno de los más reconocidos investigadores mundiales del pensamiento y la filosofía de los indígenas suramericanos, en particular de los indígenas que habitan los territorios que hoy llamamos Colombia.

Y acicateado por estos hechos tremendos y por la necesidad de construir una dramaturgia propia, nace en los sesenta el movimiento del Nuevo Teatro Colombiano, del que son parte las obras colombianas de esta Antología. En su conjunto, el movimiento del Nuevo Teatro Colombiano ha creado el relato poético de esos hechos, y producido un grupo creciente de obras de dramaturgia nacional, que son parte de la memoria colectiva colombiana y ejemplo y estímulo para el desarrollo de la literatura dramática en el país.

Los recientes Festivales de Mujeres en Escena y de Teatro Alternativo organizados por la Corporación Colombiana de Teatro han dado muestra de la vitalidad del movimiento del Nuevo Teatro, de la diversidad y riqueza de sus propuestas dramáticas, de la consolidación del teatro de mujeres y de género, de la presencia de nuevos grupos de gente joven e incluso de grupos de gente que ha sido víctima de la guerra; de la presencia de los grupos de trayectoria. Es un movimiento que se renueva y se fortalece, con un público que acude masivamente a las salas.

Hace casi veinte años, el presidente Belisario Betancur inició una negociación con las actuales guerrillas. Para facilitar la participación de los líderes guerrilleros en la política electoral, grupos de políticos liberales y conservadores independientes y de la izquierda fundaron la Unión Patriótica, que pronto ganó representantes en muchas alcaldías y en cuerpos de representación popular. Pero pronto volvió la persecución violenta. Una alianza entre sectores del ejército, narcotraficantes, políticos, terratenientes y ganaderos fundaron el nuevo paramilitarismo. Fueron asesinados casi cuatro mil dirigentes del nuevo grupo político, además de numerosos líderes sociales y sindicales. Hoy el estado colombiano está demandado, ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos, por genocidio político.

El paramilitarismo no solo exterminó a buena parte de la oposición política. Con las masacres indiscriminadas contra la población campesina usurpó las mejores tierras del país. Hoy Colombia padece el más grande desastre humanitario del hemisferio occidental con más de cuatro millones de campesinos desplazados a quienes el proyecto paramilitar les robó entre seis y diez millones de hectáreas y llenó miles de fosas comunes e innumerables desaparecidos. El paramilitarismo, aliado con líderes de los partidos tradicionales se apoderó del poder y de los gobiernos locales en muchas regiones del país y de una amplia parte del poder nacional. Por ello hoy la Corte Suprema de Justicia ha puesto en prisión a casi un tercio del Congreso de la República, en el llamado proceso contra la *parapolítica*. Todos estos hechos explican por qué Colombia vive aún en una especie de inacabado 10 de abril de 1948.

Resta decir que la poderosa máquina del silencio es hoy más monofónica y totalitaria que antes. Colombia tiene hoy un solo periódico nacional: *El Tiempo*, el periódico de una de las familias más poderosas del país, aliada recientemente con el grupo editorial Planeta, hay dos cadenas radiales y tres televisivas, y unas pocas revistas, medios todos en manos de *El Tiempo* y de otras poderosas familias de la élite industrial, financiera, terrateniente, militar y política que parecieran interesadas en la perpetuación de la guerra. Son medios que nadie contrasta e interpela y construyen una verdad, siempre interesada, de la vida colectiva, que

manipula las conciencias. Han terminado por producir un nuevo analfabetismo: el de la fe en la noticia y la incapacidad para analizar la manipulación y las mentiras mediáticas.

Pero bajo el gran manto que tiende la invisibilización mediática, ignorados y silenciados por ese país virtual, mediático y violento hipnotizado por los militarismos, que solo parece creer en la guerra, perviven el pensamiento alternativo y el movimiento artístico y las culturas populares, de enorme riqueza, con la imaginación y la capacidad para desarrollar un proyecto nacional que detenga la guerra y empiece a construir la paz.

Recordemos, para terminar, que el pensamiento artístico aspira a crear metáforas que no solo hablen a la imaginación, al sentimiento y a la conciencia, sino que también muevan al cuerpo que actúa, a la lucidez impulsiva que busca propósitos y los alcanza; aún con cierto rasgo de locura, de iluminación o delirio. Es lo que nos enseña Antígona. También Hamlet. El arte en sí mismo no cambia nada. Solo inspira, ilumina, revela, ironiza, pregunta: produce una visión. “Visions”, como diría William Blake. “Illuminations”, como dijo Rimbaud. Una lucidez, poética, musical, corporal, alucinada. Ahondando en esa provocación buscamos hoy un arte escénico de lo fragmentario, unas escenas que son solo pedazos, restos, y unos personajes apenas sugeridos, inacabados, reducidos, que provoquen en el espectador la necesidad de completarlos, de pensar, de comprender, de actuar. Las obras teatrales colombianas que en esta antología se presentan son una prueba de esa búsqueda y de la vitalidad y creatividad del arte colombiano para hacer de la ficción memoria viva de los hechos de la vida colectiva, para hacer poesía con la adivinación del porvenir cercano y memoria poética compartida con los hechos silenciados.

Carlos Eduardo Satizábal
Corporación Colombina de Teatro
Universidad Nacional de Colombia

Patricia Ariza, dramaturga, actriz, directora teatral y poeta, recibió, el 25 de julio de 2008 la Orden del Congreso Colombiano en el grado de Comendadora como reconocimiento a su trayectoria como poeta y dramaturga. En los años sesenta Ariza perteneció a uno de los movimientos de poetas y artistas iconoclastas y rebeldes de Colombia, el Nadaísmo, movimiento de gran influencia en la transformación cultural colombiana contra el poder clerical y colonial aún vivo en la vida colectiva del país. El Nadaísmo fue la expresión en Colombia de los vientos de rebeldía que produjeron en América Latina la revolución cubana y las banderas contra la guerra y la sociedad de consumo levantadas por la rebelión mundial juvenil y femenina de esa década formidable. En esa misma década Ariza fundó con el maestro Santiago García y un grupo de intelectuales y artistas, el Teatro La Candelaria, uno de los teatros históricos de Colombia y América Latina, grupo del cual es parte. Igualmente es cofundadora de la Corporación Colombiana de Teatro. Estas dos casas son centros culturales vivos y activos en la investigación y la creación artística y en el debate del pensamiento independiente.

Patricia Ariza es una de las pocas mujeres colombianas que a la vez que dramaturga, actriz, directora teatral, escritora y poeta, es una artista integral que trabaja desde los lenguajes del arte con los movimientos ciudadanos y sociales creando obras teatrales e imágenes y acciones plásticas y performativas que condensan la rebeldía, las búsquedas y los anhelos éticos, estéticos, y políticos colectivos. Es una militante incansable por la paz, los derechos de las mujeres y los derechos humanos y de la población desplazada y las víctimas de la guerra en Colombia. Estas luchas son de enorme significado pues Colombia vive hoy un cruento conflicto social, cultural y armado que ha causado en este país la catástrofe humanitaria más honda del hemisferio occidental: cuatro millones de desplazados internos y cuatro millones de inmigrantes externos, más de cinco mil fosas comunes identificadas por las autoridades, la mayoría de ellas aún sin exhumar, y más de treinta mil desaparecidos.

Patricia Ariza desde hace muchos años viene desarrollando en Colombia un trabajo artístico y creador sistemático con personas que hacen parte

de grupos sociales marginalizados, elaborando con ellos una compleja mirada de la cultura y de la crisis colombiana: Además de haber realizado setenta montajes con El Teatro de La Candelaria, ha conformado grupos de creación con los habitantes de la calle, con mujeres de edades superiores (como ella se refiere a las mujeres adultas mayores con las que trabaja), con jóvenes y rapers de las barriadas y con personas en situación de desplazamiento forzado.

Ella es de igual modo una líder generadora de grandes acontecimientos culturales en Colombia como el Festival de Teatro Alternativo y el Festival de Mujeres en Escena. Ha escrito numerosas obras de teatro, sketches teatrales, poemas y ensayos y es a su vez coautora de las obras de creación colectiva del grupo de Teatro La Candelaria. Estos trabajos han aparecido en revistas de varios países así como en libros colectivos y en publicaciones individuales.

Además de su trabajo teatral con La Candelaria, como actriz, directora y coautora de las obras de creación colectiva del grupo (1966-1992), trabaja también de modo permanente con el grupo Rapsoda Teatro, el cual fundó hace quince años con Carlos Satizábal y un grupo de artistas del teatro, la música y la danza.

Por su trabajo artístico y cultural Ariza ha recibido numerosos premios y reconocimientos nacionales e internacionales: el Premio Ashoka como emprendedora e innovadora social; el premio María Mercedes Carranza de poesía por su libro *Hojas de Papel Volando*; le ha sido otorgada la medalla al mérito cultural de la Ciudad de Bogotá entre otros reconocimientos que ha recibido de esa su ciudad. Su obra teatral *Emily Dickinson* ganó la beca de Creación de Bogotá. Ariza es parte de la red Ashoka de innovadores sociales, y también integra el Magdalena Project, una red internacional de mujeres profesionales de las artes teatrales. Y recientemente recibió el Premio Príncipe Claus de Holanda por sus aportes a la cultura y el desarrollo.

Ha escrito y dirigido numerosas obras y sketches teatrales y varios performances políticos como *Siembra y canto en la plaza* y *Memoria viva en la plaza*, entre otros. Aunque ha puesto en escena la mayoría de sus creaciones, también otras directoras y directores en Colombia y de otros países se han escenificado sus obras. Entre ellas están: *El Viento y la Ceniza*; *La Madre*, *A Fuego Lento*, *Polo Kantor*, *Luna Menguante*, *Emily Dickinson*, *Mujeres en trance de viaje*. Sus dos últimas creaciones son *Antígona* y *Pasarela*. *Antígona* la estrenó el teatro La Candelaria, bajo su dirección, para la celebración de los cuarenta años del grupo. *Pasarela* es una obra performática y de teatro de la presentación que usa la forma y el espacio de la pasarela de modas, tiene un elenco de cuarenta mujeres en escena, y la estrenó con gran éxito en el Festival Alternativo de Teatro en marzo del 2008 con los grupos

de la Corporación Colombiana de Teatro, recibiendo propuestas de grupos de varios países para montar este nuevo trabajo experimental.

Patricia Ariza ha sido además, Directora de 6 Festivales Nacionales de Teatro organizados por la Corporación Colombiana de Teatro (C.C.T: 1975, 1976, 1978, 1980, 1982, 1988), auspiciados por Colcultura, Bogotá; Directora del Festival Juvenil de Cultura Popular consecutivos desde 1993 hasta 2000, cuya edición estuvo dedicada a la Paz; Directora del Proyecto Prácticas Artísticas con las comunidades SENA-Corporación Colombiana de Teatro 1989-1991; Directora de los eventos nacionales Expedición por el éxodo (Cultura y Desplazamiento); Directora del Festival bienal de Teatro Alternativo y del Festival Mujeres en escena. Es fundadora y miembro del Comité Operativo y Académico del proyecto Colombia en el Planeta (Procesos Culturales para la Reconciliación).

Además de contribuciones en publicaciones colectivas, revistas profesionales y la prensa, ha publicado *Teatro La Candelaria Obras Completas* (1989); *Dramaturgia Femenina* Universidad de Antioquia (1991); *Antología femenina*. Universidad de Pittsburg (1991); *Bateman*. Editorial Planeta (1992) en coautoría con Peeggy Ann Kielland y Clara Romero y *Teatro mujer*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, que compila diez obras teatrales.

Obra

1986: *El viento y la ceniza*. Grupo de Teatro La Candelaria (Premio Anna Magnani del Brasil, 1992).

1981: *La alegría de leer*. Montada con el Grupo Escena 11 del ICFES (Primer Premio concurso empleados oficiales 1981).

1984: *Tres mujeres y Prevert*. Participación Muestra de Teatro Mujer.

1989: *Mujeres en trance de viaje*. Montada con el Grupo La Máscara de Cali.

1991: *La kukhualina*. Estrenada con el Grupo Indígena INKAYU de la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC).

1991: *Mi parce*, monólogo.

1992: *400 assa*.

1994: *La calle y el parche*. Obra montada con indigentes (jóvenes y niños de la calle).

1992: *Teatro adentro*. Estrenada con un actor de la calle (Q.E.P.D.).

1992-1993: *Serán diablos o qué serán*.

1993: *María Magdalena*. Estrenada con el grupo Tramaluna Teatro.

1993: *Luna menguante*. Estrenada con el grupo La Máscara de Cali.

1995: *Ópera rap*, autoría compartida con Carlos Eduardo Satizábal. Montada con jóvenes raperos del barrio las Cruces.

1996: *Del cielo a la tierra*. Montaje con niños desescolarizados.

1996: *Proyecto Emily*. Obra acerca de la poeta norteamericana Emily Dickinson. 1997 Premio Beca del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

1997: *A fuego lento*. Estrenada con el grupo del Teatro La Candelaria.

1998: *Danza mayor*. Grupo Flores de Otoño.

1999: *La madre*. Grupo Tramaluna Teatro.

1992: *Medea húngara*, versión de la obra de Arpad Goncz.

2000-2001: *Antígona*.

2000: *Mujeres desplazándose*. Grupo Tramaluna Teatro.

2001: *Camilo vive*. Grupo Tramaluna Teatro.

2002: *Los dadaístas*.

2003: *Antígona*.

2004: *Mujeres de fuego*.

2005: Nuevo montaje *Patio 4*, grupo enlace, montaje con los grupos de Reiniciar de la obra *Antigonías* y montaje de varios sketches sobre la paz con personas y grupos sobrevivientes de la guerra, 2006.

> a fuego lento

PATRICIA ARIZA (ESTA OBRA FUE MONTADA POR EL GRUPO LA CANDELARIA)

Personajes

E D U A R D O

J U A N

M A R I O

TRES HOMBRES LLEGAN A UNA COCINA EN EL INTERIOR DE UN APARTAMENTO. AL FONDO UNA ESCALERA QUE DA A UN SEGUNDO PISO. SE QUITAN EL TRAJE DE CALLE. QUEDAN EN CAMISA. SE ARREMANGAN, SE COLOCAN DELANTALES Y GUANTES. DISPONEN DE UTENSILIOS.

EDUARDO: Se hace tarde.

JUAN: ¿Empezamos?

MARIO: Empecemos.

JUAN: ¿Dónde están?

EDUARDO: ¿Qué cosas?

JUAN: Los cuchillos.

MARIO: No lo sé. Deben estar por ahí... *(Busca por todas partes)*.

JUAN: Qué raro, deberían estar aquí.

MARIO: Solo a ella se le ocurre...

EDUARDO: ¿Se le ocurre qué?

JUAN: Desaparecerlos.

MARIO: Esperen un momento, creo saber dónde están.

JUAN: Rápido que se hace tarde. *(Busca en las alacenas)*.

MARIO: No, tampoco están aquí.

JUAN: ¿Qué hacemos entonces?

MARIO: Se va a retrasar todo.

EDUARDO: *(Con una caja de cubiertos)*. Señores, los encontré. Nuevecitos. Parece que ella botó los viejos y compró este juego de cuchillos nuevos. Miren. *(Sacándolos)*. Uno para el pan, otro para las carnes, este para picar hierbas, y... un hacha... acero inoxidable y filo láser. Cuidado

con los dedos. ¿Todo listo? Revisemos. ¿Cebolla larga?

JUAN: Cebolla larga.

EDUARDO: ¿Maní? (*Tiene un libro en la mano*).

MARIO: (*A Eduardo*). Una libra. Deja el libro.

EDUARDO: ¿Qué?

MARIO: Que dejes el libro a un lado.

EDUARDO: ¿Ajo?

JUAN: Suficiente, creo. ¿Qué lees?

EDUARDO: ¿Tostadas? “Violencia y país”

MARIO: 10 tostadas. Pura redundancia.

EDUARDO: ¿Crema de leche? ¿Qué es lo que te parece redundante?

JUAN: Dos frascos.

EDUARDO: ¿Nuez moscada?

MARIO: Un frasquito. Decir violencia y país es lo mismo.

EDUARDO: ¿Perejil?

JUAN: Perejil.

EDUARDO: ¿Azafrán?

JUAN: Una pizquita.

EDUARDO: ¿Tomillo?

MARIO: Sí.

EDUARDO: ¿Laurel?

MARIO: Sí.

EDUARDO: ¿Cebolla cabezona?

MARIO: Sí.

EDUARDO: ¿Sal?

MARIO: Al gusto.

EDUARDO: ¿Pimentón?

MARIO: Verde, verde como tú, viejo. (*Se ríe*).

EDUARDO: Te dije que debía ser rojo.

MARIO: Tres libras.

EDUARDO: Son diferentes y el sabor es diferente. Bueno, ya no hay nada que hacer. Dejémoslo así. ¿Apio?

MARIO: Dos ramitas.

EDUARDO: ¿Papa?

MARIO: Suficiente...

EDUARDO: ¿Champiñones?

JUAN: Dos latas.

EDUARDO: ¿Arroz?

JUAN: Una libra y media.

EDUARDO: ¿Aceite?

JUAN: De oliva.

EDUARDO: ¿Albahaca?

JUAN: Carajo. Se me olvidó. No me lo anotaste, ¿ah? ¿Qué vaina!

EDUARDO: ¿Los instrumentos?

JUAN: ¿Qué instrumentos?

MARIO: Tabla de cortar, dos sartenes, una olla grande, un colador y un rallador.

EDUARDO: Muy pequeño, pero bueno. Dividámonos. (*A Juan*). Tú cortas, lo picas todo en trocitos. ¿De acuerdo? (*A Mario*). Y tú lavas las cosas muy bien y pones la mesa. Yo me encargo de alistar todo. ¿De acuerdo? (*Pausa. Silencio*). ¿Y ella?

JUAN: Salió temprano hoy. Tempranísimo.

EDUARDO: ¿Pero viene, seguro?

JUAN: Con ella no hay nada seguro.

MARIO: ¿Qué vestido se puso?

JUAN: Negro, traje negro.

MARIO: ¿Ceñido?

JUAN: Ceñidísimo con abertura atrás.

- MARIO: ¿Tacones?
- JUAN: Altos, de plataforma. La boca pintada. Los senos firmes.
- EDUARDO: ¿Estaba radiante?
- MARIO: ¿Se echó perfume?
- JUAN: El frasco entero de un perfume dulce. Todavía huele. ¿No lo sienten? Huele por todas partes... ¡Provocadora!
- EDUARDO: ¿Por qué?
- JUAN: Porque sí, es una provocadora.
- EDUARDO: Hubiera podido por lo menos dejar los cuchillos listos y no salir así como si nada, como si esto no tuviera nada que ver con ella.
- MARIO: ¿Salió más temprano que de costumbre?
- JUAN: Sí.
- EDUARDO: Bueno, corta la cebolla en trocitos, en pedacitos, te lo dije. (*Mirando la receta*). Aquí dice: se corta la cebolla finamente.
- JUAN: La estoy cortando finamente. (*Furioso*). Hubiera podido dejarla cortada por lo menos.
- EDUARDO: Tenía afán. Tenía que irse. La estaban esperando. (*Enseñándole*). Mira así, fina mucho más fina; y los ajos, corre el tiempo, pícalos. La cebolla, el apio, la zanahoria, el perejil todo picadito finamente. No estás arreglando un camión, ¡estás cocinando!
- JUAN: Yo nunca en mi vida he arreglado un camión. (*Cortando*). Ni siquiera se despidió.
- MARIO: ¿Tomó café?
- JUAN: Sí, puso la taza y se marchó.
- MARIO: ¿Sin decir nada?
- JUAN: Luego regresó como siempre, afanadísima. Recogió la bolsa con los cosméticos, ¡los había olvidado! Se perfumó de nuevo. Eso es lo que detesto de ella.
- MARIO: ¿Qué?
- JUAN: Que se maquilla durante horas y horas y hay un solo baño. Y ella ahí, siempre plantada frente al espejo provocándolo a uno.

- MARIO: ¿Provocándote? Todas las mujeres lo hacen.
- JUAN: Sí, todas lo hacen pero no durante tanto tiempo, el colorete, la pestañina, el lápiz negro, una y otra vez sobre los ojos el pincel, el rubor. Y el lápiz negro de nuevo. Luego se despinta y de nuevo comienza el ritual, el colorete, la pestañina...
- MARIO: ¿Qué carajo es lo que te pasa hoy con ella?
- JUAN: Que hay cosas de ella que no soporto. ¿Entiendes? ¡No puedo, y no puedo!
- MARIO: Todas las mujeres se maquillan. Ella trabaja.
- JUAN: Sí pero hay un solo baño; yo la miro desde la cama. Además deja la puerta abierta para que yo vea todo lo que hace.
- MARIO: ¿Y por qué no se lo dices?
- JUAN: ¿Decirle qué?
- MARIO: Que no se demore tanto, por ejemplo.
- JUAN: Porque lo va a tomar mal, no puedo decírselo. Y no lo soporto. Vamos a salir, y siempre se le olvida algo, ¿entiendes? Y se regresa y se cambia de look. Y sale como si nada. ¿Qué se te quedó? Le digo, y me responde, “una cosa” (*Remedándola*). “Se me olvidó algo”. “Ya vuelvo”. “No me demoro”.
- EDUARDO: ¡Los champiñones! ¡Carajo! No has picado los champiñones. El agua ya está hirviendo.
- MARIO: (*A Juan*). No veo por qué te enojas tanto por eso. Lila es una mujer hermosa.
- JUAN: ¿Hermosa? ¿Te parece hermosa? ¿No la has visto sin maquillaje?
- MARIO: Es hermosa sin maquillaje también.
- EDUARDO: ¿La has visto sin maquillaje? ¿Cuándo?
- MARIO: No sé, la he visto sin maquillaje y no me mires así.
- JUAN: La devoras con los ojos. Siempre preguntas cómo está vestida.
- MARIO: No la devoro, la miro.
- EDUARDO: La miras con ojos de violador.
- MARIO: Dije la ad-mi-ro.

- JUAN: ¿Y qué es lo que tanto le admiras?
- MARIO: No sé, su porte, su seguridad, su sonrisa...
- JUAN: ¿Sí? ¿Su culo te gusta? Confíésalo, ¿te gusta?
- MARIO: Camina con donaire, no se puede negar.
- JUAN: Dijiste que cantabas al ritmo de mambo cuando la veías caminar ¿Lo dijiste?
- MARIO: ¿Qué te pasa?
- JUAN: ¿Has dormido con ella? Dilo, ¿has dormido? No vamos a matarte de un disparo, ni a suicidarnos con un frasco de pastillas para dormir. No lo vamos a hacer. Pero dilo de una vez, ¿dormiste con ella?
- MARIO: ¿Sabes lo que amo de ella?
- JUAN: Pues no sigas. No lo hagas. Por lo menos hoy.
- EDUARDO: Estoy hasta la coronilla con esta discusión. Déjala en paz. Ella trabaja y nosotros debemos terminar esto. Empezamos tarde y nada está listo. Mira, córtala bien en tro-ci-tos pequeños, trocitos, así. Dale corta, corta, corta con firmeza. Este no es el cuchillo apropiado, toma este grande corta, corta, carajo.
- MARIO: ¡Hierve el agua, señores!
- EDUARDO: Rápido, las hierbas y la zanahoria.
- JUAN: Hierbas y zanahoria, a la olla, ¡que se deshagan! Discúlpenme, no me siento muy bien. Voy al baño un momento y regreso enseguida, tal vez es ese perfume dulce. Estoy mareado. Tranquilos, ya regreso. Si quieren cuando ella llegue sirvo la mesa y, luego lavo los platos ¿vale?
- EDUARDO: No te demores. Quedamos los tres en hacer esto... (*Juan sale*). No es nada fácil para ninguno de los tres, pero quedamos en hacerlo juntos. (*A Mario*). Siempre falla. En el último momento se debilita. Algo le pasa, algo grave le sucede.
- MARIO: Es ella.
- EDUARDO: Yo creo que más bien es él. ¿Entonces qué? ¿Cómo fue?
- MARIO: Déjame tranquilo.
- EDUARDO: Tú lo insinuaste.
- MARIO: ¿Insiné qué?

EDUARDO: Lo de la fiesta.

MARIO: Estoy poniendo la mesa. Déjame tranquilo. (*Pone un mantel rojo*).

EDUARDO: El mantel es blanco, es una cena.

MARIO: Como ordene “profesor”.

EDUARDO: O sea, que mientras discutíamos, tú y ella... Así no se pone. (*Arregla el mantel*).

MARIO: No, hombre, no pasó nada.

EDUARDO: Mírame a la cara. Es que me creen güevón¹⁴², ¿o qué?

MARIO: Tranquilo. Es que esas discusiones de política de ustedes son muy aburridas.

EDUARDO: A ti te aburre todo lo que te haga pensar.

MARIO: ¿Por ejemplo qué?

EDUARDO: En todo lo que no sea cama.

MARIO: Allá no había cama que yo supiera.

EDUARDO: Entonces, ¿es verdad? Fue en esa reunión.

MARIO: Que no hombre. Es que nos maman¹⁴³ tus conferencias.

EDUARDO: ¿Nos? Pues no era una conferencia.

MARIO: Era, ¿cómo se dice? Una disertación sobre el futuro del país. Una reflexión de

profesores sobre las causas profundas de la mierda en que estamos viviendo. ¿Y qué han arreglado? ¿Ah, qué?

EDUARDO: ¿Y tú qué has arreglado?

MARIO: Yo por lo menos no tengo la pretensión de arreglar nada. Jamás he dicho que voy a salvar a nadie. Que se salven solos, si pueden o si no, que no le jodan la puta vida a nadie. A mí, ¿quién se ha preocupado por salvarme? No quiero sermones ni conferencias, ni, ¿cómo se dice? Disertaciones.

EDUARDO: Pero a ella sí la quieres ¿no?

MARIO: Otra vez con la misma joda. Si te digo que no pasó nada, es porque

142 Tonto.

143 Nos aburren.

no pasó nada. Salimos de ese lugar donde cinco güevones hablaban al mismo tiempo, nos fuimos a la cocina y nos preparamos dos deliciosos sánduches. ¿Quieres saber que tenían los sánduches adentro? Jamón de cerdo.

EDUARDO: ¿Jamón de cerdo? Ella es vegetariana.

MARIO: Contigo tal vez. (*Silencio*). ¿No me crees, verdad? ¿Qué es lo que quieres que te diga? ¿ah? ¿Qué es lo que quieres escuchar? Dilo y te complazco.

EDUARDO: Yo sé que a ella sí le importa este país.

MARIO: No quieres aceptar que tus conferencias son aburridas, reconócelo. Solo les interesan a tus amigos, a tus “compañeros”.

EDUARDO: Dilo de una vez por todas.

MARIO: Está bien carajo, te diré lo que quieres oír. Somos amantes ¿entiendes? ¡A-man-tes! Hace años que lo somos. Hacemos el amor en cualquier parte: en la cama, detrás de las puertas, en el baño, ellas es... voluptuosa, insaciable. (*Silencio*).

EDUARDO: Ya basta. (*Se quema*). Esta mierda no funciona.

MARIO: ¿Qué es lo que no te funciona?

EDUARDO: Nada, ni Juan, ni ella, ni esta receta, nada.

Va a la música y coloca a Brahms.

MARIO: ¿O sea que te sigue el juego?

EDUARDO: No es juego. Yo no juego. Yo creo en lo que digo.

MARIO: No quise decir eso; yo sé que eres sincero.

EDUARDO: Muchas gracias, muy amable de tu parte.

MARIO: Yo, en cambio soy un pobre güevón, un fracasado. No terminé la carrera, no

logro acabar ningún libro de los que me recomiendas. Escasamente leo revistas, selecciones. Y ella ¿habla? ¿De qué te habla?

EDUARDO: Mezcla, todo lo mezcla. Igual habla de filosofía como de culinaria o

de modas. Es absolutamente errática, pero fascinante no puedo negarlo. No sé como lo hace. Pasa de un tema a otro sin solución de continuidad, sin ninguna dificultad. Un día amanece absolutamente inquieta por el destino de la humanidad y a los 10 minutos pregunta si le queda bien el vestido que lleva puesto; otro, se muestra preocupada porque necesita hacer un regalo y entonces pregunta qué es mejor, si una loción o un libro. Y luego regresa a la política, de manera incisiva y compleja, preocupada por el país. Lo hace como quien se sube y se baja de un bus.

MARIO: Es muy inteligente.

EDUARDO: Sí, pero errática y dispersa.

MARIO: Así es la época en que vivimos. ¿No crees?

EDUARDO: Así es tu época.

MARIO: La amas, ¿no es cierto?

EDUARDO: Digamos, que me distrae.

MARIO: ¿Te desespera también?

EDUARDO: No dije eso.

MARIO: Lo dijiste, dijiste que es errática y dispersa. ¡Lo dijiste!

EDUARDO: Sí, pero no dije que me desesperara.

MARIO: Que detestas cosas de ella, lo dijiste, lo acabas de decir.

EDUARDO: Revuelve la olla. Se está secando el agua. Y no me interrogues más. Más bien ayuda a que esté todo listo para cuando ella llegue.

MARIO: Estoy ayudando. No he parado de pelar, de lavar, de cortar. Mira, estoy ayudando como tengo las manos. Tú, en cambio, todo el tiempo estás dirigiendo. ¿Y Juan? ¿Qué carajo se hizo? ¡Juan, Juan! (*Gritando*). Quedamos juntos en esto y nos dejó solos. ¿Dónde diablos se metió? Maldita sea. Yo no soy cocinero.

EDUARDO: Búscalo. Seguro está llamando por teléfono. Tiene el cordón umbilical conectado al aparato. Cada segundo tiene que marcar un número y decir idioteces. Seguro que la está llamando al trabajo para saber cómo le ha ido. Y la retiene horas con sus indecisiones.

MARIO: Juan, ¿dónde diablos estás? ¡Juan! ¡Juan! (*Eduardo traduce la receta en francés. Mario sale a buscar a Juan. Le grita a Eduardo*). Apaga la luz,

que nadie vea. ¡Qué vergüenza! ¿Qué es lo que haces? Maldito, ¡mira cómo lo volviste todo! (*Llama de nuevo a Eduardo a los gritos*). ¡Eduardo! Ven a ver este espectáculo. (*Eduardo entra, sacan a Juan que se ha puesto un vestido de ella y se ha pintarrajeado el rostro*). Es un marica. Marica con campanitas sonando y estandartes flotando en el aire. ¿Quién lo iba a pensar? ¡Límpiate la maldita cara, carajo! Aprende a ser hombre. (*Lo limpian con limpiones desechables*). Quitate el vestido maricón. ¡Lo has echado todo a perder!

EDUARDO: Costó mucho dinero ese vestido, muchísimo.

MARIO: Maricón de mierda. Por lo menos se vistiera con ropa de maricón. ¿Por qué tenía que ser con el vestido de ella...? ¡vida hijueputa!

EDUARDO: ¿Y qué es lo que quieres, ah? ¿Hacernos creer que eres como ella? ¿Qué diablos buscas con esto? ¿Que nos echen del trabajo? ¿Quieres ser un travesti de las calles? ¿Un marica de playa? ¿Eso es lo que quieres? Dilo de una vez por todas. (*Pausa*).

MARIO: Sabrá Dios si lo hace a escondidas.

EDUARDO: ¿Con que no soportas que ella se maquille tanto? No lo soportas. ¿Qué es lo que no soportas? ¿ah? ¿qué? Maricón... ¿Que no te parezcas a ella? ¿Eso es lo que no soportas?

Lo golpean, le quitan el vestido, le lavan la cara. Él queda en calzoncillos tiritando de frío con la cara manchada de colorete. Largo silencio. Paran de cocinar, ponen la radio muy bajito. Al rato.

MARIO: Vístete.

EDUARDO: Esto quedará para siempre entre nosotros. (*A Mario*). El vestido piérdelo, quémalo, desaparécelo. Todo está aquí. (*Juan solloza inconsolable*). No llores más, Pórtate como un hombre, aunque sea hoy ¡carajo! (*A Mario*). Guarda todo, fijate a ver si hay que reponer algo. (*A Juan*). ¡No llores te digo carajo! ¡Maldita sea!

MARIO: Seguro que de pequeño le gustaba estar siempre con la mamá. Tal vez fueron demasiado rudos contigo. Pero la vida es muy dura, ¿sabes? Muy dura. ¿Qué diablo fue lo que te pasó? ¡Ve y cámbiate! (*Le da palmaditas en el hombro*).

EDUARDO: La salsa se quemó ¡maldita sea! Hay que volver a empezar. (*La bota a la basura, Juan sale para atrás a cambiarse sollozando*).

MARIO: (*A Eduardo*). Pobre diablo. Quiere parecerse a ella. Por eso detesta

verla radiante.

EDUARDO: Tal vez quiere ser ella más bien. Dame agua.

MARIO: ¿Qué hacemos con él?

EDUARDO: Nada. Cuando salga haremos como si nada hubiera pasado. Tiene vergüenza. Vivirá con ella para siempre. Pica más cebolla. Esto quedará entre nosotros.

MARIO: Ni siquiera entre nosotros, lo olvidaremos. *(Silencio. A Eduardo revisando la fórmula)*. Sí, lo olvidaremos. Que nadie lo sepa. Pon algo de música, alegrémonos. Debe estar por llegar. Algo pasa. Esto no hierve.

EDUARDO: Va a venir y esto sigue crudo. Sería increíble que entre los tres no fuéramos capaces de hacerlo.

MARIO: No te preocupes. Lo lograremos. Tú revisa y yo limpio este desorden. Pon un poco de música.

Ponen la radio. Se escucha una ópera de Verdi, un fragmento de Nabuco. Los dos cantan mientras ordenan y echan a la olla condimentos y condimentos. De pronto sale Juan bañado y peinado. Se miran, se ríen. Eduardo y Mano danzan y cantan juntos el aria que escuchan en la radio. Eduardo prueba el plato. Se burlan de Juan con una risa incontenible. Danzan al compás de la ópera siguiendo el ritmo con los instrumentos de la cocina. Juan trapea lentamente. Eduardo prueba de nuevo y asustado grita.

EDUARDO: Ocurre algo grave. Se nos olvidó la albahaca. Así no funciona para nada. *(A Juan)*. Ve y la compras en el supermercado. Toma el dinero. ¡No te demores, corre!

MARIO: Vete en taxi si es preciso. El tiempo vuela. *(Juan se coloca una gabardina, recibe el dinero y sale corriendo. Regresa)*.

JUAN: ¿Algo más? ¿Traigo algo más?

MARIO: Sí, trae Whisky. Necesito un trago, toma. *(Le da más dinero)*.

EDUARDO: ¿Vas a beber otra vez? ¿A estas horas? Tómate un vino.

MARIO: No, el vino es para la cena. Estoy, estamos nerviosos. Solo una botella, una, una sola, de aperitivo. *(Juan sale. A Eduardo)*. Una botella para los tres. Con eso nadie se emborracha. Además hoy es un día muy especial. ¿o no?

EDUARDO: Sí. Ojalá lo fuera.

MARIO: ¿Qué te pasa?

EDUARDO: ¿Por qué?

MARIO: Te veo deprimido.

EDUARDO: Lo estoy.

MARIO: ¿Por qué? ¿Por lo de la botella?

EDUARDO: ¡Qué botella ni qué carajo!

MARIO: ¿Por lo de Juan?

EDUARDO: Quedamos en que eso se olvidaba. Ni siquiera lo mencionas de nuevo.

MARIO: ¿Entonces qué es?

EDUARDO: Déjame tranquilo.

MARIO: Nunca te deprimes. ¿Qué es?

EDUARDO: Nada.

MARIO: ¿Es ella?

EDUARDO: Es una perra.

MARIO: ¿Qué te pasa?

EDUARDO: ¿Con qué detrás de las puertas, no?

MARIO: Tú lo sabías. Te lo dije.

EDUARDO: ¿Dijiste qué?

MARIO: Que lo sabías.

EDUARDO: Pues no, no lo sabía. Siempre te veía mirándola, comiéndotela con los ojos, jugando al seductor. Creí que solo era un juego. Y ahora constato que se acuestan en mis propias narices. Y que a ti no se te da nada. Y yo, haciendo el papel de cabrón.

MARIO: Si ella ama a alguien es a ti, seguro. Tú le enseñas cosas, le das seguridad...

EDUARDO: ¿Y tú qué le das? ¿Placer? Tú el placer y yo la seguridad, ¿qué cómodo, verdad? Conmigo siempre tiene dolor de cabeza, jaqueca, menstruación. Está cansada. (*Remedándola*). “Trabajé mucho hoy”. “Prefiero leer”. Cuando percibe que la deseo, me pide una opinión política sobre la situación del país. O mira el libro que estoy leyendo.

Y mientras tanto, piensa en el violador. Se viste con falda negra ceñida para ti... perra asquerosa.

MARIO: No la llames así...

EDUARDO: Estoy asqueado.

MARIO: ¿Asqueado de qué?

EDUARDO: De todo. Absolutamente de todo. Dame la pimienta.

MARIO: De verdad... ¿No lo sabías?

EDUARDO: ¿Y eso a quién carajos le importa?... Todo me asquea: ella, tú, Juan. Solo quisiera dedicarme a leer y a escribir. Ustedes que se hundan en la banalidad. Me voy a dar una vuelta...

MARIO: ¿Te vas a ir? ¿Te vas a ir ahora? Quedamos comprometidos los tres en esto.

EDUARDO: Me importa un culo que hayamos quedado los tres comprometidos en esto. Quédate con ella. Eso es lo que quieres. Termina la comida. Ahí está el libro con la fórmula.

MARIO: No te pongas así, hombre. No es para tanto. Yo no sé cocinar. (*Se quita el delantal y lo tira*).

EDUARDO: ¿Que no es para tanto? Mírame la cara. ¿De qué tengo cara, ah? ¿De cabrón? Eso es lo que tú crees, que soy un hijueputa cabrón.

MARIO: Nunca he creído eso.

EDUARDO: ¿Nunca pensaste que...? No, nunca te diste cuenta de nada, solo te... (*Se ahoga*). Necesito tomar aire. (*Sale, Mario se queda solo. De pronto ve el libro de Eduardo*).

MARIO: Mira, se te queda. (*Le alcanza el libro*). Vuelve rápido, hombre.

Trata de leer la fórmula en francés y no puede. Silencio.

MARIO: Pimienta verde, (*hecha el frasco*) dos ramas de apio. ¿Dónde está el puto apio?

¿Maldita sea! (*Se sienta desconsolado. Trae el teléfono y marca varias veces*). ¿Aló? ¿Cómo estás? Yo bien, muy bien. ¿Qué haces? Claro que vas a pasar el examen. Tu eres una pila¹⁴⁴. No debías estudiar tanto. Me gustaría verte. ¿Hasta dentro de 20 días? Me moriré de tristeza.

Bueno, querida, no te quito más tiempo. Estudia pero no te olvides de mí. Un beso. (*Vuelve a marcar*). ¿Hola? Hola, mi vida, ¿cómo vas? ¿No me reconoces? ¿Sabes quién te habla? ¿Cómo va a ser posible, corazón? ¿Te doy una pista? A ver, preciosa, soy moreno, ojos negros, pelo negro. (*Se mira al espejo*). Claro, loca, soy yo, el único hombre en tu vida, ¿o no?, te quería preguntar algo: ¿Cuánto cuesta un pasaje a España? ¿Tanto? ¡No puede ser!

(*Pausa*).

Sí, pienso irme por un tiempo. Este país, apesta. Me ofrecieron un trabajo allá... Bueno, si estás ocupada te llamo más tarde. Un beso. Pórtate bien preciosa... (*Busca un directorio. Se fija que nadie venga por ahí, constata que está solo. Mientras habla se mira al espejo*). ¿Aló? ¿Sí? Habla Eduardo. (*Baja la voz y para para todos lados*). ¿Centro de estética masculina? ¿Sí? Solo quiero preguntar algunas cosas. No es para mí. Es para un amigo. Él no vive aquí y me ha pedido el favor... Dígame, señorita ¿Allá hacen implantes de pelo? ¿Cómo? ¿Cabello por cabello? Qué maravilla. ¿Y cómo quedan las cicatrices? ¿Solo 20 días de convalecencia? Difícil ocultarse 20 días... ¿Un sombrero? (*Se ríe*).

Para un soltero puede ser, pero yo y dígame ¿Qué otros servicios tiene? Un momento. (*Saca una libretica*). Masajes, máscaras faciales, cirugía estética. No eso no, mi amigo me pidió averiguarle... usted sabe, es muy joven y se está quedando calvo. No es justo. (*Se mira en el espejo. Entra Juan con dos talegos y un gran ramo de flores. Se queda escuchando. Mano no se da cuenta y continúa*).

Dígame una cosa, ¿qué sistema de pago tiene? ¿Hay crédito? ¿Tarjeta de crédito? ¿Con cuánto tiempo se aparta el turno? Y dígame otra cosa, señorita, una vez implantado, ¿cuánto dura? (*Mario se percata que Juan lo está escuchando y muy nervioso se despide*). Chao, preciosa... Te llamo después. (*Cuelga*).

MARIO: ¿Conque ahora escuchas las llamadas?

JUAN: Simplemente llegué. ¿Cómo que escucho las llamadas? Te vi tan concentrado que no quise interrumpir. ¿Entiendes?

MARIO: Estabas escuchando.

JUAN: ¿Lo de pagar a crédito?

MARIO: ¿A crédito qué?

- JUAN: (*Se ríe*). El implante.
- MARIO: (*Furioso*). No es para mí, es para un amigo que me solicitó el favor.
- JUAN: Sí, claro, lo entiendo.
- MARIO: No lo entiendes.
- JUAN: ¿Por qué dices eso?
- MARIO: Estás convencido de que es para mí.
- JUAN: ¿Y si así fuera qué importa?
- MARIO: Sí, importa, porque no es para mí, no es para mí.
- JUAN: Hagamos de cuenta que no escuché nada. Lo olvidamos. ¿Vale? (*Mario intenta hablarle*). Dije que lo olvidaremos. Aquí está la albahaca. Aprende a ser hombre.
- MARIO: ¿Trajiste whisky?
- JUAN: Sí, aquí está.
- MARIO: ¿Deseas un trago?
- JUAN: Sí, uno. ¿Y Eduardo?
- MARIO: Salió. Se fue emputadísimo.
- JUAN: ¿Por qué?
- MARIO: Por lo de siempre. La ama, más de lo que yo creía. Quién lo ve. Y parece un adolescente...
- JUAN: Nos has debido decírselo.
- MARIO: No soy el responsable. Él me lo preguntó, me interrogó, me obligó. Quería saber si hago el amor con ella. Qué tonto.
- JUAN: Y le dijiste. ¿Cómo se lo dijiste?
- MARIO: ¿Cómo iba a negárselo? Además él lo sabe. Lo ha sabido siempre. Lo que no quiere es reconocerlo. (*A Juan*). Y tú también lo sabías. No te vengas a hacer el loco ahora.
- JUAN: Solo que yo no soy celoso. Lo que me gusta es que ella me arrulle, y me abrace, y me diga, baby. (*Se sirven otro trago*).
- MARIO: ¿De veras no la deseas?
- JUAN: Ella es quien me desea siempre. Parece que le despierto sus profundos instintos maternos. Me cree frágil.

Entra Eduardo empapado con un paraguas. Llueve a cántaros. Eduardo alcanza a escuchar.

MARIO: *(Amable, rompiendo el hielo).* Ya está la albahaca y Juan trajo flores.

EDUARDO: Me parece muy bien. ¿Cómo va todo? *(Trae una cajita en la mano).*

JUAN: Trajiste postre, qué maravilla. Se va a poner feliz.

MARIO: ¿Llueve?

EDUARDO: ¿Qué te hace pensar que llueve?

MARIO: ¿Quieres un trago?

EDUARDO: No gracias. No bebo. *(Se quita la gabardina. Juan se la recibe. Se coloca el delantal. Pone las manos como un cirujano, le colocan los guantes de cocina).* ¿Dónde está?

MARIO: ¿Quién?

EDUARDO: La albahaca.

JUAN: Aquí está. *(Eduardo la toma y la desmenuza. Mario se sienta y bebe y bebe).*

MARIO: *(Brindando).* Eduardo, tómate un trago, solo uno, como aperitivo, ¿quieres? ¿amigos?

EDUARDO: Te dije que no.

JUAN: Yo me tomo uno con agua.

MARIO: No se trata de emborracharse. Un trago solo mientras viene la honorable dama, si es que llega. *(Se lo sirve).*

JUAN: Un traguito mientras escampa. *(Eduardo prueba).*

EDUARDO: Esto es un desastre. ¿Quién diablos le echó el frasco entero de pimienta a la olla? ¡Se lo tiraron todo!

MARIO: ¿Qué pasó?

EDUARDO: Echaron el frasco entero. Esto no funciona, ¡maldita sea! *(A Juan).* Sácale agua rápido. Por lo menos dos tazas. Y las reemplazas por otras dos de agua caliente. No vamos a alcanzar.

MARIO: Pero tú habías dicho...

EDUARDO: Yo no había dicho nada.

JUAN: *(A Mario).* No bebas más. Llevas media botella en 15 minutos.

- MARIO: ¿Y qué? ¿Qué pasa con eso?
- JUAN: Que te va a encontrar borracho.
- MARIO: Pues que me encuentre, si es que llega. (*Pausa*). No vino, nos cogió de güevones.
- EDUARDO: ¿Si le pasó algo?
- JUAN: ¿Y si le pasó algo?, es culpa de ella, con esa falda y ese colorete... ¿Puedo probar? Tengo hambre.
- EDUARDO: Estoy hablando en serio. Es tarde y una mujer sola en esta ciudad...
- JUAN: ¿Vieron el noticiero? Tres mujeres violadas por un loco que las marca en el trasero. Tengo un hambre. (*Come pan, come pan*).
- MARIO: Llamémosla.
- JUAN: ¿A esta hora? Falta sal.
- EDUARDO: Que cada uno se la eche al gusto. ¿Dónde diablos podrá estar?
- JUAN: ¿Dónde va a estar? En el salón de belleza... haciéndose los rulos, mientras nosotros nos hacemos la...
- EDUARDO: Ya, deja la mierda con ella... ¿Qué es lo que te pasa con ella, ah?
- JUAN: Se puso tacones de plataforma, así de altos (*señala*) falda negra abierta atrás. Y no quiere que la mires, ni que la toquen. ¿Qué tal? ¿Le bajo el fuego?
- EDUARDO: ¿A ti no te importa si le pasa algo, no?
- JUAN: ¿Qué quieres que haga? ¿Que salga a la calle a gritar su nombre? ¿Que la busque en los parques? Si tanto te importa búscala tú en el salón, tintura roja, uñas rosadas, mínimo \$50.000. Tengo hambre.
- MARIO: ¿\$50.000?
- EDUARDO: Pues ojalá esté allí. (*Silencio*). Esperémosla un poco más. Unos minutos, un momento.
- MARIO: Ya que la honorable dama no llegó, yo procedo entonces a tomarme una copa de vino para la cena.
- EDUARDO: Deja esa maldita botella ahí.
- MARIO: ¿Al carajo, me lo gané, pues! Este vino lo compré yo mismo con mi tarjeta de crédito a cinco cuotas, por si quieres saberlo. Tengo

derecho a bebérmelo gota a gota, si me da la gana, hasta el último sorbo, Además ella no viene. ¿O no tengo derecho? El “profesor” no me autoriza para tomarme una copa de vino en honor de la honorable dama ausente. ¿Le parece que soy una persona... cómo se dice? ¿cómo es la palabra que usa el profesor? Ah, que soy banal, que soy banal. ¿Qué tal?

JUAN: Estás borracho. ¿Puedo servirte algo de comer?

EDUARDO: En un momento, dije,

JUAN: Te va a encontrar borracho.

MARIO: No estoy lo suficientemente borracho todavía. (*Mirando la botella*). Vino “apelation controlé”, el más caro para la extraordinaria ocasión. A su salud, caballeros, por la ingrata. (*Se toma la copa de un solo trago. Silencio largo. Juan se coloca frente a un espejo y se viste lentamente de ceremonia. Eduardo vuelve a la olla y mira permanentemente la hora. Mario se pasea nervioso. Sube las escaleras y las baja compulsivamente*). No sé qué carajos hacemos nosotros en esto.

JUAN: A mí me da lo mismo, si vino, vino y si no, ella verá. A lo mejor quiso quedarse en la calle, por ahí....

EDUARDO: Juró que llegaría. De lo contrario yo no me pongo en esta vaina.

MARIO: Yo, menos. ¿Qué tal? Debería estar arreglando mi viaje.

JUAN: ¿Te vas? ¿Otra vez te vas? Y esta vez... ¿como para dónde sería?

MARIO: No me jodas. Esto se va a quemar.

EDUARDO: Una hora comprando las cosas. Dos cocinando. ¿Y todo para qué? (*A Juan*). Bájale al fuego, esto se termina como sea a fuego lento.

JUAN: Salió con la falda negra ceñida al cuerpo. Medias veladas, se echó toneladas de perfume. Que no apagues, bájale.

MARIO: Ya oíste al profesor. Es a fuego lento.

EDUARDO: Mientras tanto voy a leer.

JUAN: ¿Qué lees? (*Mirando el libro en voz alta*). “Marx y los poetas”. ¡Ah, carajo!

MARIO: No veo que tenga que ver el uno con el otro.

EDUARDO: ¿Por qué?

- MARIO: No me parece nada poético.
- JUAN: ¿Qué cosa?
- EDUARDO: ¿Ella?
- MARIO: No, hombre, el libro.
- EDUARDO: No hables de lo que no entiendes.
- JUAN: Yo sabía.
- MARIO: ¿Qué sabías? Tú no sabes nada de nada. La envidias. *(Se le acerca)*.
- JUAN: No me jodas más.
- MARIO: *(A Juan)*. La camisa blanca que tiene puesta es mía. Eres tú el que apesta a loción. ¿Será que tiene una amiguita por ahí o quizás una cita con un amigo en un discreto bar gay...?
- JUAN: No hablo con borrachos.
- MARIO: *(Detallándolo)*. Francamente no entiendo ella qué pudo verte a ti. *(Se ríe)*.
- JUAN: *(Fuera de sí)*. No me jodas más.

Silencio. Juan continúa vistiéndose. Mario se sienta cerca del público y canta una canción. Eduardo le sube el volumen a Mozart, se levanta y se sirve un vino, Juan se le acerca. Los dos se sientan a la mesa. Conversan muy pasito. Se ríen a carcajadas. Mario canta más fuerte. Se pone de pie.

- MARIO: Conque mucha risa... *(Furioso toma la botella de vino y la desocupa en la olla)*. El condimento perfecto: vino francés para la que no vino. *(Se ríe. Va a la mesa y rocía el trago. Bebe cantidades. Silencio)*. De manera que yo les parezco muy chistoso ¿cierto? Ustedes dirán. Qué... ¿cómo es que se dice? Qué grotesco... Qué tipo tan burdo. Tan banal. *(Juan regresa al espejo y continúa vistiéndose)*. ¿Quieres que me la haga... cómo se, dice? Eso, la autocrítica. *(Se ríe)*. Si quieres que me la haga. *(Va al espejo y se da palmadas en la mejilla)*. Camarada MARIO: eres todo un idiota. Sirves para comprar vino francés con la tarjeta, para poner la mesa y para que te busquen las mujeres. Mamacitas todas... *(Saca varias fotos de la billetera y las muestra)*. Miren carajo. Miren y aprendan. Aquí las tengo de todos los colores, rubias, morenitas, Aquí está ella. ¿Qué, tal? Mírenla en vestido de fiesta. ¿La quieren? *(Rompe la foto y la tira en la olla)*. Cómansela, sírvansela, saboréenla... *(Se ríe y bebe)*. A su salud. *(Silencio. Sube la escalera)*

desesperado y baja. Toma un cassette). Me tiene mamado la musiquita esa. Esto sí es música, güevones. (Coloca "El Muro" de Pink Floyd a todo volumen mientras danza por todo el espacio. Se escucha un ruido del vecindario. Eduardo quita el cassette y coloca de nuevo a Mozart. Gritando a los vecinos). Es mi casa, hijueputas. ¡No jodan! Mi casa. ¡Yo vivo aquí!

MARIO: De manera que soy el único güevón aquí. ¿Cómo era? ¿Cómo era la musiquita esa? *(Intenta recordar el himno de La Internacional)*. ¿Cómo era? Es que yo para el canto, juego mejor al fútbol. *(Se ríe a carcajadas como si hubiera hecho un chiste gracioso)*. Todos la cantaban con el puño en alto. *(Juega con la tela del delantal y la usa como bandera)*. ¿Cómo era? Qué memoria la mía... ¿la musiquita? Es que en realidad yo nunca la supe cantar. ¿Cómo era carajo? El puño en alto todos marchando por un mundo feliz. *(Silencio. Eduardo ha estado revolviendo la comida. Se dirige al equipo de sonido y baja el volumen. Pausa, Mario sube las escaleras, mira por la ventana)*. No llegó. Definitivamente nos dejó viendo un chispero. *(Eduardo sigue con la mano el concierto)*. Eres todo un intelectual. ¿Cómo es que se dice? Un pensador. Dime una cosa, en confianza, y entre varones. ¿Por qué Juan *(se ríe)* somos varones o no? Eduardo ¿somos varones o no? Cuando estás con ella, ¿le hablas de política?, ¿le dictas conferencias?... o *(Eduardo continúa escuchando la música, Mario sube y baja las escaleras desesperado)*. Con la falda negra y el perfume francés que yo le compré, ese que no soportas, lo pagué yo para que lo sepan todos.

JUAN: Estás borracho.

MARIO: Con mi plata, con mi vino y qué, ¿A ver? ¿Y qué? *(A Juan)*. ¿A dónde vas tan elegante? Por si no lo saben, esta vez sí me largo. *(Grita para que escuchen los vecinos)*. Ustedes, manada de... ahóguense aquí en esta mierda. Yo no me voy a podrir con ustedes. *(Silencio. A Eduardo)*. ¿Qué me miras? ¿No me crees nada, verdad? Pues yo también estoy, ¿cómo se dice? Mamado de todo esto. *(Silencio)*. ¿Creen que tengo el cerebro chiquito? ¿Que soy un güevón? ¿Eso es lo que creen? ¿Que fracasé? ¿Y ustedes qué, ah? *(Coloca de nuevo a Pink Floyd y danza con la botella en la mano)*. Si ya se les cayó el hijueputa muro y quieren seguir con la misma güevonada. Este país no tiene arreglo. *(Eduardo apaga la luz. Silencio)*. Ah, ya me acordé. *(Tararea La Internacional. Silencio. Pausa. Silencio. Juan vestido de rigurosa etiqueta comienza a recoger las cosas lentamente)*.

JUAN: No sé que hacemos nosotros en esto.

EDUARDO: Nunca llegó. (*Silencio. Mario canta desconsolado*).

JUAN: Ahí está pintada. (*Pausa*).

MARIO: (*Recomponiéndose*). ¿Empezamos?

JUAN: Cuando quieras.

EDUARDO: ¿Qué papel estamos haciendo aquí?

JUAN: No lo sé. ¿Nos vamos?

EDUARDO: No, todavía no.

JUAN: ¿Apago la estufa?

EDUARDO: No, bájale un poco.

JUAN: ¿Qué hacemos?

EDUARDO: Esperemos. Es tarde y llueve.

Silencio. Sonido de lluvia. Eduardo apaga la estufa. Cesa el sonido de la olla hirviendo. Y sube poco a poco el sonido de la ciudad mientras se apagan las luces.

FIN

Carlos Eduardo Satizábal
Corporación Colombiana de Teatro
Universidad Nacional de Colombia

Nació en Cali una tarde de 1925 en que su padre experimentaba en el sótano de la casa familiar con un nueva pintura que creía haber inventado. La solución química explotó generando un gran incendio. Su madre, que tenía siete meses de embarazo, dio a luz con el estallido y las llamas. Buenaventura desciende de un ingeniero alemán de ferrocarriles y también de Avelino Rosas, un general liberal radical que como el mítico Aureliano Buendía participó en infinidad de batallas y las perdió todas. El maestro Buenaventura cuenta las historias de su abuelo y las quimeras de su padre, grandes narradores orales. Desde muy joven se vinculó a las tablas en compañías trashumantes de teatro popular o comedia “rasca”.

Enviado por su familia, llegó a Bogotá a estudiar Arquitectura a finales de los años 40, los días más duros de la Violencia y del asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán. Pero en los exámenes no pudo responder una extraña prueba psicotécnica consistente en interpretar las frases: *De Sevilla traje las maletas; de Barcelona traje los baúles*. Su respuesta parecía más el argumento de una obra de ficción que el tipo de raciocinio que la examinadora esperaba. Entra a estudiar Filosofía y Letras y toma clases en la Escuela de Bellas Artes, de modo libre y creativamente desordenado. Aprende de memoria romances y poemas del Siglo de Oro español y asiste a las tertulias del café Automático del círculo cultural bogotano. Escribe, pinta y va al teatro.

Una noche en la pensión donde vivía pensando qué hacer con su vida, toma la decisión de entregarse a la literatura, la poesía o el teatro. Y resuelve viajar para ganar experiencia. Una hermana le presta 30 pesos; con ellos se va a las selvas del Chocó, en el Pacífico colombiano, con el propósito de conocer de cerca la cultura negra y aprender a sobrevivir de la imaginación. Allí escribe *Cuentos de la selva*. Vuelve a Cali después de su aventura y trabaja como periodista. Una tarde ve la compañía del argentino Francisco Petrone con *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, obra que abre sus ojos teatrales, a partir de lo cual se vincula con la compañía de Petrone de gira por Sudamérica. Después del fracaso en Caracas donde el público no gusta o no comprende este teatro, el grupo se deshace. Buenaventura se embarca y viaja por las islas del Caribe: Trinidad, Bonaire, Curazao, Port au Prince y otros puertos que le atrapan con su color, su alegría, su

misterio y su fiesta. En Trinidad trabaja de periodista y marinero. De las Antillas viaja a Brasil. En Recife entra al *Teatro do Estudante* de Hermilio Barba Filho, donde se estrena como director. En Sao Paulo descubre el moderno teatro experimental brasilero con el teatro *Oficina* y el *Teatro Arena*. En Bahía de San Salvador es ungido en un terreriro santero como hijo de Yemayá.

De las huellas de este deambular por el Chocó colombiano, el Caribe y el Brasil, surgen su dramaturgia y su teatro, inspirados en historias, mitos, cuentos, refranes, anécdotas, coplas, cantos, danzas, magias y tradiciones populares africanas, latinas y mestizas. Llega a Buenos Aires, capital cultural de Sudamérica, cosmopolita y moderna, en 1954. Allí escribe sus primeras obras: *El diablo en la aldea*, hoy desaparecida, *América*, *El utopista* y la pantomima *Tres romances viejos y un romance de negros*. Viaja a Chile y dicta conferencias sobre los rituales afroamericanos para el Teatro y el Ballet de la Universidad de Chile. En 1957 escribe *Cristóbal Colón*, obra donde muestra un personaje de notables intuiciones, audaz y perseverante, pero también mezquino, tramposo y lleno de debilidades, que le debe mucho a otros marinos, cartógrafos, sabios y astrónomos. A partir de esta obra los temas de la historia de América serán una constante en su obra, lo que le da los motivos para desarrollar una dramaturgia y una poética propias, y un estilo que revela la influencia de los grandes clásicos griegos, de Shakespeare y Lope de Vega, de Valle Inclán, Alfred Jarry, Peter Weiss y Bertolt Brecht. En 1956 regresa a Colombia y dirige la Escuela de Teatro de Cali. Monta la primera versión de *A la diestra de dios padre*, y versiones de obras de Shakespeare, Sófocles y Lope de Vega. En 1960 es invitado con su grupo a París al Teatro de las Naciones. Allí estudia en la Universidad del Teatro de las Naciones, donde escribe la *Tragedia del Rey Kristophe*—con la cual luego gana el premio latinoamericano UNESCO— y trabaja en la radio televisión francesa como libretista y director. Viaja luego a Roma y Milán con una beca del Instituto Internacional de Teatro. En 1963 funda y dirige el Teatro Escuela de Cali (TEC) como compañía oficial del Instituto de Bellas Artes. Escribe *Requiem por el Padre Las Casas*. Publica ensayos cuentos y poemas y dirige *La discreta enamorada*, de Lope de Vega. En 1964 traduce de Shakespeare *La Fierecilla domada* y monta *La Celestina* de Fernando de Rojas. En 1965 hace una versión de *Edipo Rey* de Sófocles. En 1966 fusiona todos los *Ubú* de Alfred Jarry en un solo espectáculo. En 1967 monta *Macbeth* con la Casa de la Cultura de Bogotá, escribe *Los inocentes* y termina *La Trampa*, basada en la vida del dictador guatemalteco Jorge Ubico, obra que es censurada y el apoyo oficial del Teatro Escuela de Cali es suprimido. En 1968 hace una versión de *Soldados*, obra original de Carlos José Reyes basada en la Casa Grande de Cepeda Samudio y escribe *Los papeles del infierno* pieza de varios episodios independientes, profusamente montada en América Latina, Estados Unidos y Europa. En 1969 hace una versión del *Canto*

del *Fantoche Lusitano* de Peter Weiss, escribe *El Menú* y *La encrucijada o Seis horas en la vida de Frank Kulak*, obra sobre la crisis psicológica y social causada en los Estados Unidos por la guerra de Vietnam, monta *Los siete pecados capitales*, de Brecht, y es profesor de Literatura en la Universidad Santiago de Cali. En 1970 es elegido jurado del Premio Casa de Las Américas, escribe el *Convertible Rojo* y un método de *Creación Colectiva* que se ha traducido al francés (ed. Maspero, 1975) al inglés (*Popular Theater for social change in Latin America*, UCLA, Latin American Studies), al italiano (*Le Maschere*, el teatro Feltrinelli, 1979), y que ha sido de gran influencia en el desarrollo del teatro de grupo y de una moderna dramaturgia propia en América Latina. En 1971 escribe el ensayo *La elaboración de los sueños en Freud y la improvisación teatral*. Viaja con el TEC al VIII Festival de Teatro de Nancy. Viaja a Roma; escribe *La Denuncia*. En 1972 viaja con el TEC a San Francisco al I Festival Latinoamericano de Teatro. Intercambian experiencias con el Teatro Campesino de Luis Valdez. Giran por Santa Cruz, Berkeley, Stanford, Los Ángeles y por México: Toluca, Puebla, y el D.F., y dicta una charla en la UNAM. En 1972 estrena *La Denuncia* en el Primer Festival Mundial de Teatro de Manizales. Viaja a Puerto Rico a la I Muestra de Teatro Latinoamericano. Se presentan en Caracas. En estos años en todas partes dicta charlas sobre la Creación Colectiva. En 1974 escribe para títeres: *La hija del Jornalero que se voló con un jilguero* y *La sopa de piedras*. En 1974 hace una segunda gira por México y Centroamérica. Escribe *Los comuneros*, *La tierra*. Monta *La madre* de Brecht. En 1975, escribe *Vida y muerte del fantoche lusitano*, versión libre de la obra de Peter Weiss. En 1976 viaja a Italia (Roma y Milán) con el TEC, luego a París. Escribe *Historia de una bala de plata*, obra que recibirá el Premio Casa de las Américas 1980. En 1977 nueva gira por Europa: España, Polonia, Francia. En Cali funda y dirige la Facultad de Teatro de la Universidad del Valle que le otorga el Doctorado Honoris Causa en Letras. En 1978 viaja con el TEC a México y dicta un curso en la UNAM. En 1979 estrenan *Historia de una bala de plata* y publica su ensayo *Dramaturgia colectiva y Materiales para la enseñanza del teatro*. En 1980 recibe el Premio Ollantay Hombre de Teatro. En 1981 asiste en Seoul al V Festival de Teatro y Coloquio de Tercer Mundo y al Encuentro de Teatristas Latinoamericanos y del Caribe, en La Habana. *Historia de una bala de plata* es publicada en inglés en Estados Unidos, y el ensayo *Situación actual del teatro en América Latina* aparece en *Latin America Theatre Review*, Lawrence, Kansas, USA. En 1982 hace una gira por Venezuela y es invitado a Ecuador y Alemania. En Nueva York, El Museo del Barrio hace una retrospectiva de sus dibujos. En esos mismos años escribe *Ópera Bufa*. En 1985 hace exposiciones de su pintura en Cali y en el Museo Omar Rayo, escribe *La Gran Farsa de Las Equivocaciones* y dirige *El Maravilloso viaje de la Mentira y la Verdad*. Recibe el premio Calima de Oro de la Junta Regional de Cultura de Cali. En 1986 escribe *El Entierro*. En 1987 con el

TEC es invitado a Argentina y al Festival de Cádiz. En 1988 escribe *Escuela para viajeros*. En 1989 escribe *Crónica, La Corista, La estación, El ánimo sola* y *Proyecto piloto*. *La Estación* y *Proyecto piloto* renuevan y desarrollan la relación del poeta con el teatro del absurdo y la desesperanza, aunque sin abandonar la honda crítica al poder que siempre le ha caracterizado. En 1990 Siglo XXI publica en México once de sus obras y él mismo monta su obra *La Maestra* en Irvine, Estados Unidos. Recibe el premio Aplauso en Bogotá. En 1991 monta *Proyecto piloto*. En 1992 su obra *Crónica* recibe el premio del V Centenario del Centro Cultural Guadalupe en San Antonio, Texas, USA. En 1993 escribe *El nudo corredizo* compuesto por *El lunar en la frente* y el *Dragón de los mares*. En 1995 escribe *La Huella* y *Paulina Bonaparte*. En 1997 la Presidencia de la República le publica *Teatro Inédito*. Hacia el final de la década del noventa se dedica a pintar y a escribir poesía. En el 2002 la Universidad de Antioquia empieza a preparar la publicación de toda su obra ensayística, literaria, poética y teatral. En el 2003 el TEC, con jóvenes actores, estrena *La Huella*, dirigida por Jorge Herrera.

Bibliografía

- Arcila, Gonzalo. *Nuevo teatro en Colombia*, ediciones CEIS, Bogotá, 1983.
- Buenaventura, Enrique. *Teatro*, Biblioteca Colombiana de Cultura, colección popular, Colcultura, Bogotá. 1977.
- Buenaventura, Enrique; García, Santiago, y otros. *Escenarios de Dos Mundos, Colonización Cultural*, Editorial Memoria, Bogotá 1987.
- Duque Mesa, Fernando; Peñuela, Fernando; y Prada Prada, Jorge. *Investigación y praxis teatral en Colombia*, Colcultura, Bogotá, 1994.
- García, Santiago. *Teoría y Práctica del Teatro I y II*, Ediciones Teatro La Candelaria, Bogotá.
- González Cajiao, Fernando. *Historia del Teatro en Colombia*, Tercer Mundo/Colcultura, Bogotá, 1986.
- Jaramillo de Velasco, María Mercedes. *El Nuevo Teatro Colombiano y la colonización cultural*. Bogotá, Editorial Memoria, 1986.
- Reyes, Carlos José y Watson Espener, Maida. *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Instituto colombiano de Cultura, Bogotá, 1978.
- Risk, Beatriz. Buenaventura: *La Dramaturgia de la Creación Colectiva*. Grupo Editorial Gaceta, S.A. Colección Escenología, México D.F., 1991.
- Risk, Beatriz. *Hacia una Teoría de la Traducción: adaptaciones, versiones y variaciones de un tema, otra manera de ejercer el oficio de autor en la obra de Enrique Buenaventura*, IITCL, Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano, Ediciones Galerna/Lemcke Verlag, Buenos Aires, 1989.
- Risk, Beatriz. *Posmodernismo y Teatro en América Latina: Teorías y Prácticas en el umbral del siglo XXI*, Iberoamericana/Vervuert, Frankfurt-Madrid, 2001.

“Tres dramaturgos colombianos”, *Gestus*, Revista de Teatro, Separata Dramatúrgica, Escuela Nacional de Arte Dramático, Colcultura, 1996.

Watson Espener, Maida. “Buenaventura’s Theory of Committed Theatre”, *Latin American Review*, 1976.

> el presidente

ENRIQUE BUENAVENTURA CALI, 1968

UNA CELDA PEQUEÑA, CON REJAS, UN CALABOZO ADENTRO DE OTRO Y ESTE ADENTRO DE OTRO Y OTROS, MAYORES, PROYECTADOS EN LAS PANTALLAS. EN ESCENA EL PRESIDENTE Y DOS CARCELEROS. EL PRESIDENTE VISTE SACOLEVA LLENO DE CONDECORACIONES SOBRE UN TRAJE A RAYAS DE PRISIONERO, LLEVA CUBILETE Y BASTÓN.

CARCELERO 1: Vamos. Vamos.

PRESIDENTE: Más respeto.

CARCELERO 2: Sinvergüenza.

PRESIDENTE: Soy el Presidente.

CARCELERO 1: (*Vacila. Mira al 2º*). ¿Será el Presidente?

CARCELERO 2: Es el Presidente de la S.R.M.

CARCELERO 1: ¿De la qué?

CARCELERO 2: De la Sociedad de Rateros y Mendigos.

CARCELERO 1: (*Vacila, mira al Presidente*). Pero es el Presidente.

CARCELERO 2: Eso sí.

PRESIDENTE: Estamos presos.

CARCELERO 1: Sí.

PRESIDENTE: ¿Por qué?

CARCELERO 1: Órdenes de arriba.

PRESIDENTE: Pero yo soy el Presidente.

CARCELERO 1: Sí. (*Al Carcelero 2º*). Está loco.

CARCELERO 2: No.

CARCELERO 1: Entonces.

CARCELERO 2: Cosas de la obra. No sé si estamos representando la obra que es.

CARCELERO 1: ¿Quién lo sabe entonces?

CARCELERO 2: Nadie.

PRESIDENTE: (*Consultando su reloj de bolsillo*). ¿A qué horas llega el Primer Ministro?

CARCELERO 1: (*Al 2º*). ¿A qué horas?

CARCELERO 2: Está al llegar.

CARCELERO 1: Pero... ¿la obra es así?

CARCELERO 2: ¿Cómo?

CARCELERO 1: Como la estamos haciendo.

CARCELERO 2: No sé.

CARCELERO 1: ¿Quién diablos lo sabe!

CARCELERO 2: Nadie.

PRESIDENTE: Bien. Arreglen el escritorio.

CARCELERO 1: ¿El escritorio? ¿Debe haber un escritorio?

PRESIDENTE: Comienzo a despachar.

CARCELERO 1: (*Al 2º*). ¿Debo poner un escritorio?

CARCELERO 2: Tal vez.

CARCELERO 1: (*Señalando una mesa vieja que está en un rincón*). ¿Pongo eso?

CARCELERO 2: Sí.

CARCELERO 1: (*Trae la mesa, la limpia, trae un banco*). Servido, señor Presidente.

PRESIDENTE: (*Se sienta, saca de una valija que traía consigo unos papeles, tintero, pluma de ave, luego coloca un almanaque en la pared*). Está lleno de polvo.

CARCELERO 2: Así es. (*Pausa*).

PRESIDENTE: (*Al Carcelero 1º*). ¿Dijo usted órdenes de arriba?

CARCELERO 1: Sí.

PRESIDENTE: ¿Hay alguien por encima de mí?

CARCELERO 2: Así parece, Excelencia.

CARCELERO 1: ¿Se le debe decir “excelencia”?

CARCELERO 2: Sí.

CARCELERO 1: ¿Por qué?

CARCELERO 2: Porque es el Presidente.

CARCELERO 1: Pero... ¿estamos representado la obra que es?

CARCELERO 2: No sé.

PRESIDENTE: Voy a hablar con mi abogado. (*Alza el auricular y marca un número de doce cifras*).

CARCELERO 1: Vive lejos el abogado.

CARCELERO 2: (*Contando las cifras*). Diez... once... doce... Lejísimo.

PRESIDENTE: ¿Aló?

CARCELERO 1: ¿No está incomunicado?

CARCELERO 2: Sí.

CARCELERO 1: Y... ¿entonces?

CARCELERO 2: No importa.

PRESIDENTE: Aló, ¿doctor? ¿Es usted? Bien, bien doctor. El Primer Ministro no ha llegado, pero está al llegar... Sí... sí... la situación es en extremo difícil, ardua y compleja... Lo sé... Lo sé muy bien... Sí, estoy sereno. ¿Escaparme?

CARCELERO 1: Se va a escapar.

CARCELERO 2: No puede.

CARCELERO 1: No has cerrado la reja.

CARCELERO 2: No puede.

CARCELERO 1: (*Mira en torno*). Es cierto. No puede.

PRESIDENTE: ¿Usted cree que hay esperanzas? Yo también. Siempre hay esperanzas. La esperanza es lo último que se pierde.

CARCELERO 1: ¿Esperanza de salir?

CARCELERO 2: Sí.

CARCELERO 1: Tú, ¿tienes, todavía, alguna esperanza?

CARCELERO 2: Yo no. ¿Y tú?

CARCELERO 1: Yo menos.

PRESIDENTE: Es lo que yo digo, mi estimado doctor. Todo se arreglará, voy a proceder inmediatamente. Gracias. Perfectamente. (*Cuelga. A los*

Carceleros). Estimados colaboradores, todo es cuestión de autoridad. Señorita, haga el favor de escribir. He decidido hacer uso de mi autoridad.

Una máquina de escribir tecléa entre cajas. El Presidente se pasea, continúa dictando sin emitir sonido alguno. Poco a poco el número de máquinas, entre cajas, crece.

CARCELERO 1: *(Al 2º)*. ¿Será el Presidente?

CARCELERO 2: Parece... Es mejor que te vistas.

CARCELERO 1: Pero... ¿estamos representando la obra que es?

CARCELERO 2: Creo que sí. Vístete.

CARCELERO 1: Tú, ¿no te vistes?

CARCELERO 2: Después.

El teclear de las máquinas es cada vez más fuerte. El Carcelero 1º le dice al 2º cosas que no se oyen debido a las máquinas y sale. El Presidente se detiene. Deja de dictar. Las máquinas dejan de teclear. El Presidente saluda con saludo militar y un tambor redobla entre cajas. Baja el brazo enérgicamente y el tambor se detiene. Luego avanza hacia el Carcelero.

PRESIDENTE: He impuesto mi autoridad.

CARCELERO 2: Hermoso espectáculo, Excelencia.

PRESIDENTE: Ahora debo salir.

CARCELERO 2: Imposible, Excelencia.

PRESIDENTE: *(Saliendo de la celda)*. ¿Por qué?

CARCELERO 2: *(Se encoge de hombros. Abarca con un gesto la escena)*. Es inútil. *(En voz baja)*. Órdenes de arriba.

PRESIDENTE: *(Mira en derredor. Pausa larga)*. Pero que quede entre nosotros. Que no lo sepa nadie. *(Entra en la celda)*.

CARCELERO 2: Por supuesto, Excelencia. *(Entra el Carcelero 1º vestido como un mariscal tropical, pero descalzo)*.

CARCELERO 1: ¿Estoy bien?

CARCELERO 2: Muy bien.

CARCELERO 1: Pero, con tanta cosa, no puedo rascarme.

CARCELERO 2: Un edecán militar no se rasca.

CARCELERO 1: ¿Cómo hacen?

CARCELERO 2: Se aguantan. Eso es disciplina. ¿Cómo es la palabra? Proto... protocolo.

CARCELERO 1: Yo no puedo. Tengo que rascarme.

CARCELERO 2: Voy a vestirme. *(Sale)*.

CARCELERO 1: *(En voz alta. Al Presidente)*. Soy el edecán militar.

PRESIDENTE: Manténgase a distancia.

CARCELERO 1: ¿Por qué?

PRESIDENTE: Deseo salvaguardar la democracia. Ustedes siempre aprovechan los momentos difíciles. Yo sé que usted está listo a dar el golpe.

CARCELERO 1: No es justo. No tengo intención de golpearlo. Al de la celda número 14 hay que golpearlo todo el día, pero a usted no.

PRESIDENTE: Nada de conspiraciones.

CARCELERO 1: No entiendo.

PRESIDENTE: No se haga el bobo. Ustedes se hacen siempre los bobos. *(Pausa)*. Como si no lo fueran.

CARCELERO 1: Mire, francamente no le entiendo. El que sabe bien la obra es mi compañero. Es mejor esperarlo para seguir este diálogo. *(Pausa)*. Se está vistiendo. *(Pausa)*. ¿Le gusta mi uniforme?

PRESIDENTE: No es muy original.

CARCELERO 1: Es de otra obra. *(Pausa)*. No había más. *(Pausa)*. Pero mirándolo como un uniforme, sin pensar en la obra, ¿qué le parece?

PRESIDENTE: *(Se quita los zapatos, se rasca entre los dedos de los pies, huele su mano, coloca los pies descalzos sobre la mesa)*. Horrible.

CARCELERO 1: *(Casi llorando)*. No había más. *(Entran el Carcelero 2° y el Primer Ministro. El Primer Ministro está vestido igual que el Presidente y el Carcelero 2° está vestido de embajador)*.

PRIMER MINISTRO: Imbécil.

PRESIDENTE: *(Preocupado)*. Cállate.

PRIMER MINISTRO: Estúpido. Cretino. *(Pausa. Lo mira fijamente)*. Hijo de puta.

CARCELERO 1: *(Al 2º)*. ¿Quién es?

CARCELERO 2: El Primer Ministro.

CARCELERO 1: No usan lenguaje diplomático.

CARCELERO 2: En estas ocasiones no lo usan.

PRIMER MINISTRO: No entenderás nunca. Diez años. Diez años perdidos.

PRESIDENTE: Hablé con el abogado. Todo irá bien.

PRIMER MINISTRO: Todo irá bien. Hace cincuenta años que oigo eso y todo va cada vez peor.

PRESIDENTE: Acabo de hablar con el abogado.

PRIMER MINISTRO: Eso no arregla nada. La mejor banda del país.

PRESIDENTE: Yo en tu lugar no hablaría tan abiertamente. *(Pausa)*. Las paredes oyen.

PRIMER MINISTRO: Ahora eres prudente, ahora me importa un pito. Había logrado organizar un truco perfecto. Un mendigo trabajaba con un ratero. El mendigo conmovía al cliente, lo conmovía hasta localizar la cartera y entonces, el pequeño ratero (se trataba de menores de edad) entraba en acción.

CARCELERO 1: Así que no es el Presidente.

CARCELERO 2: Cállate.

CARCELERO 1: Y entonces yo para qué mierda me he vestido así.

CARCELERO 2: Déjame oír, es un truco nuevo.

CARCELERO 1: Con esto no puedo rascarme.

CARCELERO 2: Extraordinario.

CARCELERO 1: Son piojos... O... a lo mejor son chinches... las tablas del catre. *(Entra el Abogado)*.

ABOGADO: Buenas...

PRESIDENTE: Ah, siquiera llegó usted, doctor... trataba, de explicarle a...

PRIMER MINISTRO: No hay explicación... O, mejor dicho, siempre hay una explicación... Pero yo he perdido la mejor banda del país y me quedo con una explicación. ¿Qué es una explicación? *(Sopla sobre las manos)*. Nada.

PRESIDENTE: Una banda siempre se puede reconstruir.

PRIMER MINISTRO: No como era. (*Al Abogado*). Usted me aconsejó que pusiéramos a este de Presidente. (*Al Presidente*). ¿Quién diablos te dijo que tomaras decisiones?

PRESIDENTE: ¿No soy Presidente?

PRIMER MINISTRO: ¿Y eso te autoriza a tomar decisiones?

PRESIDENTE: Supongo que sí.

PRIMER MINISTRO: Imbécil.

ABOGADO: Calma.

PRIMER MINISTRO: Decisión. Decisiones.

PRESIDENTE: ¿Para qué un Presidente entonces?

PRIMER MINISTRO: Para guardar las apariencias. Y tú, lo sabías.

PRESIDENTE: (*Lastimero*). No lo sabía.

ABOGADO: Bien, bien. No tiene importancia. Hay que mantener la moral alta o pereceremos. Cordura. Cabeza fría. Debemos ser dignos de nuestro papel de dirigentes. Si esto no se arregla bien no son nuestros privilegios los que están en juego. Mejor dicho no solo nuestros privilegios, sino nuestras vidas. Nos linchan. La gente no aguanta más. Solo veo una solución... (*Al Primer Ministro*). Y depende de usted.

PRIMER MINISTRO: Como siempre.

ABOGADO: ¡Está de por medio el porvenir!

PRIMER MINISTRO: Conozco el estribillo. Guarde esas cosas para el pueblo, en la campaña electoral, conmigo eso no funciona.

ABOGADO: Es el deber.

PRIMER MINISTRO: ¿El deber? Ustedes son todos iguales. Hable claro.

ABOGADO: Momentáneamente es usted quien debe sacrificarse.

PRIMER MINISTRO: ¿Yo?

ABOGADO: Cuestión de publicidad. Usted no entiende. No se puede sacrificar al Presidente.

PRIMER MINISTRO: No estoy dispuesto a seguir sacrificándome. Cada vez que

otros cometen errores yo tengo que arreglármelas. *(Al Presidente)*.
¿Usted, no sabe que las verdaderas órdenes vienen de arriba? ¿Y si lo sabe para qué se puso a dar órdenes sin pedir permiso?

ABOGADO: Considerando que usted es el más capaz...

PRIMER MINISTRO: El mismo cuento...

ABOGADO: Algo así como la eminencia gris...

PRIMER MINISTRO: No me vendrá a decir que tiene la misma solución de siempre.

ABOGADO: No hay otra. Todas nuestras soluciones se reducen a una.

PRIMER MINISTRO: Reunir todas las culpas en una sola persona.

ABOGADO: Sí.

PRIMER MINISTRO: El chivo expiatorio.

ABOGADO: Sí.

CARCELERO 1: Yo me voy a cambiar otra vez. Son delincuentes comunes.

CARCELERO 2: Pero... ¿estaremos representando la obra que es?

CARCELERO 1: Si no lo sabes tú... Con este vestido, definitivamente no puedo rascarme.

CARCELERO 2: Deberíamos esperar a que se definan las cosas. Todo está muy confuso.

CARCELERO 1: Para mí está claro. No merecen el sacrificio que estoy haciendo.

CARCELERO 2: ¿Cuál?

CARCELERO 1: El de no rascarme. *(Desesperado se empieza a desvestir y a rascar. Sale)*.

CARCELERO 2: *(Gritándole)*. Para ti las cosas son blancas o negras. No hay grises. Y casi todo es gris. *(Grita más alto)*. Para ti solo hay blanco y negro.

CARCELERO 1: *(Gritando entre cajas)*. También hay piojos y chinches y pulgas.

PRIMER MINISTRO: Pero... yo puedo probar que la culpa no es mía.

PRESIDENTE: Yo también.

ABOGADO: Eso es claro. Tenemos todas las culpas y todas las disculpas, todos los delitos y todas las inocencias. *(Se quita el cubilete, lo muestra*

como un mago de feria. Está vacío. Luego empieza a sacar del cubilete rollos de papel lacrados y atados con cintas de distintos colores). Una sentencia. Una prueba. Una culpabilidad. Una inocencia. Muchos crímenes. El olvido. (Saca un rollo negro). Lo definitivo. (Saca un rollo de papel toilette). Pero ahora queridos amigos, necesitamos que la culpa invisible, esa culpa que merodea como un fantasma, se haga visible, se concrete, se plasme, se personalice.

PRIMER MINISTRO: En mí.

ABOGADO: En alguien muy importante, en alguien que atraiga todas las miradas, toda la atención.

PRIMER MINISTRO: Entonces en él. (*Señala al Presidente*).

ABOGADO: Pero... sin socavar los cimientos de las instituciones.

PRIMER MINISTRO: Entonces, en mí...

ABOGADO: Sí.

PRIMER MINISTRO: Yo, yo debo aceptarlo.

ABOGADO: Sí.

PRIMER MINISTRO: Luego salgo libre y echo la culpa sobre él... que ya no será Presidente...

ABOGADO: Exacto.

PRESIDENTE: Y yo después la echo sobre él.

ABOGADO: Muy legal.

PRIMER MINISTRO: Después la culpa vuelve a ser invisible.

ABOGADO: ¡Veo que conocen el código!

PRIMER MINISTRO: Nosotros también somos abogados.

PRESIDENTE: Habría que inventar otro procedimiento. Ese es muy viejo. La gente empieza a desconfiar.

ABOGADO: No hay tiempo. Si no andamos rápido nos linchan. De todos modos la causa está perdida, pero nosotros podemos salvarnos. ¡Que linchen a los que vengan después! La humanidad, amigos míos, es una gigantesca máquina de linchar. El árbol del género humano es también el árbol de la horca.

CARCELERO 1: (*Entrando vestido de Carcelero, al 2º*). ¿No te has cambiado?

CARCELERO 2: No.

CARCELERO 1: ¿Por qué?

CARCELERO 2: Esto se ha puesto muy interesante.

CARCELERO 1: Has logrado entender algo.

CARCELERO 2: Sí.

CARCELERO 1: Entonces... ¿qué debemos hacer?

CARCELERO 2: No sé.

CARCELERO 1: Si uno entiende debe hacer algo.

CARCELERO 2: A veces no puede.

CARCELERO 1: Cámbiate por lo menos.

CARCELERO 2: No.

CARCELERO 1: ¿Por qué?

CARCELERO 2: Yo me quedo así y tú te quedas como estás.

CARCELERO 1: *(Más alto)*. ¿Por qué?

CARCELERO 2: Por las dudas. *(Pausa, en voz más baja)*. Por si las moscas.

CARCELERO 1: ¿Al fin averiguaste si estamos representando la obra que es?

CARCELERO 2: No.

CARCELERO 1: Pero a estas horas el público se habrá dado cuenta.

CARCELERO 2: Creo que no. Voy a apagar las luces. *(Sale. El Carcelero 1° se encoge de hombros, el 2° apaga las luces)*.

OSCURO

> santiago garcía y el Teatro de la Candelaria

Carlos Eduardo Satizábal

Corporación Colombiana de Teatro
Universidad Nacional de Colombia

El maestro García nace en Bogotá el 20 de diciembre de 1928. Su madre pertenece a una respetada familia de Puente Nacional, en el Departamento de Santander, cerca de la frontera venezolana, y su padre es un militar de carrera, que se retira a explorar y colonizar nuevos territorios. En su casa de la infancia a menudo hay raros y ruidosos animales tropicales, y singulares visitantes que llegan con el padre desde las selvas. En uno de los múltiples retornos del viajero, Santiago concibió y montó para toda la familia una pequeña pieza teatral: *Sisí y Mimí*, representada por sus dos primas, una que a todo decía “sí” y otra que a todo decía “mí”, “es para mí.” Al terminar la representación su padre le aplaudió efusivamente y su madre le dijo: “Tan ridículo que lo verán”. Tenía siete años. Quizá desde entonces el maestro García aprendió el gusto por hacer teatro; es decir, el gusto por el conflicto y por exponerse a hacer el ridículo.

Entre 1950 y 1957 estudió arquitectura. Primero en Bogotá, en la Universidad Nacional de Colombia. Luego en París y en Venecia. Finalmente se graduó en la Universidad de los Andes de Bogotá. De 1956 a 1957 viene a Bogotá Seki Sano, discípulo de Meyerhold y Vanktangov, quien sistematizó las enseñanzas de Stanislavski. Santiago hace con él un curso de teatro. En 1957, con los discípulos de Seki Sano, funda en Bogotá el Teatro El Búho. Durante dos años estrenan numerosas obras de la vanguardia europea y norteamericana, en especial del teatro subjetivista y del absurdo. En 1958 montan de Brecht *Los Fusiles de la señora Carrar*, que vendría a ser la antítesis del hermetismo subjetivista de las obras anteriores. De 1959 a 1962 el maestro García viaja a Europa: estudia escenografía y dirección teatral en la Universidad de Carlos, en Praga, y hace una estadía en el Berliner Ensemble. Durante los años sesenta se desarrolla en Colombia el movimiento del teatro universitario, son numerosos los encuentros y Festivales. En 1962 Santiago García regresa y dirige hasta 1966 el Teatro Estudio de la Universidad Nacional de Colombia. Montan de Bertolt Brecht *Un hombre es un hombre* y *Galileo Galilei*. Este último fue recibido por las directivas universitarias como una afrenta a la dignidad académica.

Santiago sale de la Universidad y funda y dirige desde 1966 la Casa de la Cultura. La inauguran con *Soldados*, dirigida por Carlos José Reyes a partir de la novela *La*

casa grande, del colombiano Álvaro Cepeda Samudio. “Este montaje fue de una enorme importancia para vislumbrar el futuro camino que debía tomar nuestro teatro”, dice el maestro García. A los dos años, en una casona del barrio colonial de La Candelaria, construyen una sala de teatro propia, y la Casa de la Cultura pasa a ser el Teatro La Candelaria. Siguen explorando en el teatro contemporáneo y el repertorio universal. Con la dirección de García La Candelaria monta *Marat/Sade* de Peter Weiss y *El matrimonio* de Witold Gombrowicz. En el 67 experimentan con los aportes de Grotovski y montan *El cadáver cercado* de Katev Yacine. Estrenan también *El menú*, de Enrique Buenaventura, con dirección de Santiago García.

En 1968 los nuevos grupos teatrales se ven en la necesidad de organizar un movimiento teatral propio, así como de defenderse de las agresiones oficiales. El gobierno quería cerrar las salas de teatro independientes argumentando que no cumplían con los reglamentos oficiales: número de puertas y baños, tamaño de las escaleras, y otras marrullas. Habían también prohibido varios espectáculos por atentar contra la moral y las buenas costumbres. Como reacción a la agresión y como respuesta a la necesidad colectiva de intercambiar las experiencias, nace la Corporación Colombiana de Teatro. Y con las muestras, festivales y congresos que ella organiza se consolida el movimiento del Nuevo Teatro Colombiano.

En los años setenta el movimiento asume la Creación Colectiva, inicialmente inspirada en las propuestas de Arianne Mnouchkine y de Margaret Littlewood. Al tiempo los grupos colombianos inician también un trasiego con la semiología y las disciplinas del lenguaje. La Candelaria comienza a experimentar con la creación colectiva en busca de una dramaturgia propia. Les inspira inicialmente la experiencia colectiva del montaje *Bananeras*, dirigido por Jaime Chaparro “Barbin”, y lo alienta el reclamo de su público OBRERO: “nosotros queremos ver ahí nuestros problemas; claro que en las obras del alemán también están, pero quisiéramos vernos en las obras de ustedes mismos”, recuerda Santiago García en *Contribuciones para una historia del teatro. (Teoría y práctica del teatro, tomo I, pag. 264, Ediciones La Candelaria, 1994).*

De 1973 a 1981, el maestro García realiza con el Teatro La Candelaria cinco montajes de creación colectiva: En 1972, *Nosotros los comunes*; en 1973 *La ciudad dorada*; en 1975 *Guadalupe años sin cuenta*, obra Premio Casa de las Américas 1974; en 1977 *Los diez días que estremecieron al mundo*, obra Premio Casa de las Américas 1978; y en 1980 *Golpe de suerte*. En 1974 montaron también *Vida y muerte Severina* del brasileño Joao Cabral Do Melo-Neto y en 1978, con solistas de la Orquesta Filarmónica de Colombia, *La historia del soldado* de Igor Stravinsky y Charles Ferdinand Ramuz. Entre 1980 y 1981 García es director invitado por los Ministerios de Cultura de México y Cuba.

En los años ochenta García, Fernando Peñuela, otro de los actores, y Patricia Ariza, una de las actrices y cofundadora del grupo, dirigen sus propias obras: En 1981, *Diálogo del rebusque*, escrita y dirigida por Santiago García; en 1984 *La trasescena*, escrita y dirigida por Fernando Peñuela. En 1985, *Corre, corre, chasqui carigüeta* de Santiago García; en el 85 García también dirige en Nueva York y en San José de Costa Rica y asume la dirección de la Escuela Nacional de Arte Dramático ENAD, en Bogotá. En 1986 La Candelaria estrena *El viento y la ceniza*, escrita y dirigida por Patricia Ariza, y en mayo de 1988, con dirección del Santiago García, *El Paso*, una nueva creación colectiva (editada en esta antología). En 1989, estrenan *Maravilla estar*, y en 1991 *La trifulca*, escritas y dirigidas por el maestro García. En 1993, una nueva creación colectiva: *En la raya*, dirigida por García. En 1994, *Tráfico pesado*, de Fernando Peñuela. En 1995, *Femina Ludens*, creación colectiva dirigida por Nohora Ayala. En 1996, *Manda patibularia*, escrita y dirigida por el maestro García, y también *Luna menguante*, escrita y dirigida por Patricia Ariza y montada en coproducción con el Teatro La Máscara, de Cali. En 1998, *A fuego lento*, escrita por Patricia Ariza y dirigida por César Badillo. En el 2000 *El Quijote*, escrita y dirigida por Santiago García. Finalmente, en el 2002 estrenan la creación colectiva *De caos y deca caos*, dirigida por García y codirigida por Patricia Ariza. Actualmente La Candelaria trabaja en una nueva creación colectiva, cuyo asunto quizá pueda definirse como lo sagrado sincrético latinoamericano o el mestizaje sagrado en América Latina.

El teatro del maestro García siempre ha estado orientado hacia la creación de una dramaturgia propia, colombiana, que se nutre de lo popular, que busca surgir y arraigar en la memoria colectiva, estar en relación íntima con las diversas manifestaciones artísticas, filosóficas y científicas del pensamiento contemporáneo, y crecer en relación permanente con un público propio. Pero, sobre todo, como lo hemos subrayado, el teatro del maestro García es un teatro de grupo, ligado a la experiencia de La Candelaria, un grupo con casi cuarenta años de trabajo continuo, y uno de los colectivos históricos del teatro contemporáneo mundial; un grupo que está permanentemente reelaborando la propia experiencia, su propio lenguaje. Como los autores y la autora (también fundadora de La Candelaria) que por Colombia participan en esta antología, el teatro de La Candelaria y del maestro Santiago García son parte y fundamento del Movimiento del Nuevo Teatro Colombiano, uno de los teatros contemporáneos más vigorosos y diversos e influyentes de América Latina.

Santiago García fue el fundador y director del Taller permanente de investigación teatral de la Corporación Colombiana de Teatro C.C.T. de 1983 hasta 1999. Ha recibido además algunas distinciones: con el teatro La Candelaria ha obtenido dos veces el Premio Casa de las Américas, en 1974 y 1978. Además le

han sido otorgadas la Medalla al mérito de Colcultura, la Medalla al mérito artístico I.D.C.T. Alcaldía Mayor, la Medalla al mérito “Diez años El Paso” en 1998; en el mismo año recibe el Doctorado Honoris Causa de la Universidad Nacional de Colombia y la Orden de Caballero otorgada por el Senado de la República.

Santiago García tiene ocho obras de creación colectiva con el Teatro La Candelaria: *Nosotros los comunes*, editada por la revista *Tramoya* de México; *La ciudad dorada*, editada por la revista *Conjunto* de Cuba (1974) y por la *Revista de La Sabana* de México; *Guadalupe años sin cuenta*, Premio Casa de las Américas, editada por Casa de las Américas (Cuba, 1977), Ediciones La Candelaria de Bogotá (1978) y Ediciones Mascarones, México (1979); *Los diez que estremecieron al mundo*, editada por La Casa de las Américas (1979); *Golpe de suerte*, editada en mimeógrafo por el Teatro La Candelaria (1982); *El Paso*, estrenada por el grupo en 1988 y presentada por el festival Iberoamericano de Cádiz (España); *En la raya*, estrenada en 1993; *De caos y deca caos*, estrenada en el 2002.

Sus obras de autoría individual son *Diálogo del rebusque*, *Quevedo*, editada por la revista *Gestus* en su Separata Dramatúrgica: Tres Dramaturgos, Escuela Nacional de Arte Dramático, Colcultura, Bogotá 1996; *Corre, corre chasqui carigueta* (1982); *Maravilla estar* (1988); *La trifulca* (1994); *Manda patibularia* (1994); *El Quijote* (1998) y *Teoría y práctica del teatro I y II*. Ediciones Teatro La Candelaria.

Bibliografía

- Adler, Heidrun. *Theater in Latin Amerika*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 1991.
- Ariza, Patricia. *Teatro. Diez Obras*. Ediciones Corporación Colombiana de Teatro, Bogotá, 2002.
- Azor, Iliana. *Origen y Presencia del Teatro en Nuestra América*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988.
- Foeh, Wilfred, Karl Kohut. *Das Moderne Theater Lateinamerikas*. Vervuert Verlag, Frankfurt, 1993.
- García, Santiago. *Candelaria; Maravilla estar y La trifulca*. Ediciones Teatro La Candelaria, Bogotá 1991.
- Diálogo del rebusque*, *Revista Primer Acto*, No. 203-204, Madrid 1986 y en *Tres dramaturgos colombianos*, Separata Dramatúrgica, revista *Gestus*, Escuela Nacional de Arte Dramático, Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá, 1996.

El Quijote. Ediciones Teatro La Candelaria, Bogotá 2001.

Maravilla estar, revista *Tramoya*, No. 23, Universidad Veracruzana, México, 1990.

Maravilla estar. Antología del teatro experimental de Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1995.

Teoría y práctica del Teatro I, Ediciones Teatro La Candelaria, Bogotá 1983/1989/1994.

Teoría y práctica del Teatro II, Ediciones Teatro La Candelaria, Bogotá, 2002.

Luzuriaga, Gerardo. *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro*. Universidad Autónoma de Puebla, México, 1990.

Peñuela, Fernando. *La tras-escena. Antología del Teatro Colombiano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Rotgen Katti. *Kollectives Theater al Spiegel: La Candelaria*. Vervuert Verlag, Frankfurt, 1992.

Teatro La Candelaria, *Cinco obras de Creación Colectiva: Nosotros los comunes, Ciudad dorada, Guadalupe años sin cuenta, Los diez días que estremecieron al mundo, Golpe de suerte*. Ediciones Teatro La Candelaria, Bogotá 1986.

Cuatro Obras del teatro La Candelaria. Bogotá. Ediciones Teatro de la Candelaria, 1987.

El Paso, Creación Colectiva. *Antología del teatro colombiano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Guadalupe años sin cuenta, Creación Colectiva. Ediciones

Guadalupe años sin cuenta, Creación Colectiva. Ediciones Mascarones, México, 1977.

Guadalupe años sin cuenta, Creación Colectiva. Tres Culturas Editores, Bogotá, 1985.

La ciudad dorada, Creación Colectiva. Revista Conjunto no. 24, La Habana, Cuba.

Los diez días que estremecieron al mundo, Creación Colectiva. Ediciones Premio Casa de la Américas, La Habana, 1978.

Nosotros los comunes, Creación Colectiva. Revista *Tramoya*, tomo IV - 1991, Universidad Veracruzana, México, 1991.

Tres obras de teatro: El paso, creación colectiva del Teatro La

Tras-Escena, de Fernando Peñuela; *El Viento y La Ceniza*, de Patricia Ariza; *La Trifulca y Corre, Corre, Chasqui Carigüeta*, de Santiago García. Ediciones Teatro La Candelaria, Bogotá 1987

PERSONAJES

EMIRO, amante de la dueña de la taberna

CHELA, la dueña

MÚSICO 1

MÚSICO 2

DON BLANCO, finquero

DORIS, hija de Chela

OBDULIO, mesero de la taberna

EL TAXISTA

LA SEÑORA

SU AMANTE

LA PUTA

EXTRAÑO 1

EXTRAÑO 2

PILOTO 1

EN LA PENUMBRA DEL ESCENARIO, UNA TABERNA O PARADOR EN UN CRUCE DE CAMINOS, DOS MÚSICOS CON UNA GUITARRA, EMIRO SACA CUENTAS. DON BLANCO SE RECUESTA CONTRA EL MOSTRADOR. LOS MÚSICOS ESPERAN INMÓVILES EN UN PEQUEÑO ESTRADO. DE PRONTO EMPIEZAN A TOCAR UNA CANCIÓN: "POR EL CAMINO VERDE". DON BLANCO CABECEA AMANECIDO. EMIRO, A LA LUZ DE UNA VELA, CONTINÚA SACANDO CUENTAS. DEL FONDO, ARREGLÁNDOSE EL PELO, APARECE CHELA. LLEGA HASTA EL PROSCENIO. MIRA DETENIDAMENTE AL CIELO. AMANECE. EMPIEZA A GOTEAR. ÉSTIRA LA MANO PARA CONSTATAR LA LLUVIA. DA UNA VUELTA POR LA TABERNA HASTA LLEGAR AL MOSTRADOR. DON BLANCO SE HACE SERVIR DOS TRAGOS. TERMINA LA CANCIÓN. DON BLANCO SE ACERCA CON LOS TRAGOS A LOS MÚSICOS. LOS MÚSICOS BEBEN. CHELA SE ARRIMA A EMIRO Y LE PREGUNTA.

CHELA: ¿Qué hubo? ¿Encontró los quinientos pesos?

Emiro sigue examinando las cuentas sin hacerle caso. De pronto empieza furiosamente a rayar el papel y se para refunfuñando. Entra violentamente al fondo, a lo que podría ser la trastienda, y desde allá lanza improperios y exclamaciones. Se oyen puertas y cajones que se golpean. Sale con unos vestidos y unas camisas. Sigue refunfuñando lleno de ira. Lo que dice entre dientes podría ser:

EMIRO: ¡Ya no más! Si quiere las cuentas tan claras, tan claras, pues que las saque ella misma. ¡A joderse en otro! Eso le pasa a uno por pendejo! ¡Toda la noche trabajando como un burro para qué! ¡Yo también tengo mi dignidad! ¡Si piensa que soy un ratero, que se busque otro marrano! ¡A otro perro con ese hueso! ¡Eso le pasa a uno por vivir así amancebado! ¡Esta ilegalidad en la vida es la que lleva a eso! ¡A que le falten al respeto a uno! ¡No más y no más! ¡Yo me largo de aquí! (Entra y sale repetidas veces de la trastienda. Saca una maleta de cuero y mete precipitadamente los vestidos en ella. Cada vez que entra a la trastienda eleva más la voz y grita insistentemente: “Doris, la revista que le presté”. Continúa maldiciendo y se devuelve varias veces por algo que cree haber olvidado).

EMIRO: Cinco años en esta carajada y ¿qué es lo que he sacado? (Imitando a Chela). “¿Qué hubo, encontró los quinientos pesos?” ¡Cara de buen pendejo fue la que me vio! ¡No más, me largo ya! (*Se devuelve otra vez y regresa con unas revistas. Abre la maleta y las guarda. Cierra la maleta. Se dispone a salir. Cuando va saliendo Chela le habla desde la posición en que se ha mantenido desde el comienzo de la rabieta de Emiro*).

CHELA: Usted puede largarse de aquí cuando quiera, pero no con mi maleta de cuero. Esa, me la deja aquí.

Emiro se voltea y le arroja la maleta a los pies. Luego entra precipitadamente a la trastienda. Se oyen de nuevo cajones y puertas. Grita y lanza denuestos. Sale con un talego de plástico. Abre la maleta. Saca las cosas y las mete en el talego. Le entrega la maleta a Chela.

EMIRO: ¡Ahí la tiene, su maleta!

Sale Doris con la revista y se la entrega a Emiro. Emiro toma la revista y la guarda en el talego. Se devuelve y saca un sombrero y se lo pone. Empieza a llover. Del fondo aparece Obdulio a medio despertar. Emiro avanza hasta el proscenio, pero se detiene por la lluvia. Don Blanco se acerca a él, mira el cielo y le dice.

DON BLANCO: Para dónde se quiere ir, si por aquí ya no pasa ningún carro. Usted más que nadie sabe que de aquí con este tiempo uno no se puede largar.

Emiro se queda frenado en el proscenio y sigue murmurando algo así:

EMIRO: Puta que lo parió. ¡Lo único que me falta es que trague el mismo putas! ¡Que me trague y me lleve a los profundos infiernos!

De pronto suena una música operática a todo volumen. Emiro sigue murmurando, pero la música no deja oír todo lo que dice.

EMIRO: ¡Algún día toda la lluvia del mundo ha de inundar este puto lugar!
 ¡Recontra chucha de vida que en vez de agua debería caer una tonelada de mierda que lo sepultara todo! ¡Ríos de podredumbre que arrasaran este moridero! ¡Maldito y contramaldito el día en que yo puse los ojos en esa mujer que ha sido mi perdición! ¡Que caiga un rayo que nos carbonice a todos los que vivimos metidos hasta el cuello en este horrible pecado de estar aquí!

En medio de la música operática y mientras Emiro lanza sus maldiciones entra un tropel de gente al parador. Son cuatro personas. Vienen cubriéndose con un plástico grande y una sombrilla. Se sacuden y limpian sus ropas. Son: el chofer de un taxi intermunicipal, un joven y una Señora muy elegante y una Puta. El Taxista saluda a todos y se dirige a Emiro. Le habla para explicarle lo que les pasó. Chela invita a la pareja para que sigan. Ordena a Doris para que atienda a los pasajeros. Llama a Obdulio. Le quita el talego de plástico de las manos a Emiro, que estaba parado en la mitad sin saber qué hacer. Doris prepara las mesas y los asientos. Obdulio sale y con un trapo limpia las mesas. La pareja se pasea por el recinto examinando los puestos. El Taxista le explica a Emiro lo que les pasó: "Cómo a un kilómetro de ahí el carro le patinó y se le fue de lado, después ya no quiso arrancar. Fueron las balineras que se le rompieron al eje de la rueda de atrás. Tendrá que esperar que alguien le traiga los repuestos." Emiro le dice que por lo que le está contando él no cree que sean las balineras, que le parece que más bien ha de ser el cardán, lo cual es menos problemático. El Taxista le muestra unas piezas que tiene en la mano y le asegura que son las balineras. Emiro le dice que va a consultar su revista. La pareja de amantes al fin se decide por una mesa del extremo y comienza a limpiar el puesto. Cesa la música operática. Aparece Chela con un balde y varios instrumentos de limpieza. Se pone ceremoniosamente unos guantes negros de goma. Entra al baño. La señorona limpia con mucho cuidado el asiento y la mesa del sitio que han escogido. La Puta, que ha estado limpiando un zapato, mira a la Señora y comienza a reírse. La Señora la mira y la prostituta disimula la risa. La Señora sigue limpiando y la Puta se ríe con Don Blanco. La Señora se sienta y la Puta se para del puesto. Llega a primer plano, mira la lluvia y, de reojo, a la Señora.

LA PUTA: ¡Mucho lo de malas! ¡Encima del accidente del carro semejante aguacero!

La Señora le quita la vista. La Puta riendo disimuladamente vuelve a su puesto. Se ríe con Don Blanco. Emiro los mira sin entender y de pronto exclama.

EMIRO: Lo que pasa es que aquí cuando llueve, ¡llueve! Y lo peor es más adelante por la carretera que lleva a Rivalta. Imposible.

La Puta y Don Blanco sueltan una estruendosa carcajada. Emiro los mira extrañado.

EMIRO: Es verdad, el peligro son los derrumbes.

La mujer y el hombre se ríen aún más. Cuando terminan de reírse la Puta se dirige al baño pero encuentra que está ocupado por Obdulio que lo está limpiando. Se devuelve y se sienta. Pausa larga. Cada uno se acomoda en su puesto y está en pensamientos. Chela dicta una carta a Doris.

CHELA: ...aquí no pasa nada... o mejor dicho menos que nada... de fuera llegan noticias... son cada día peores... en Torrentes por ejemplo la semana pasada mataron otros seis hombres...

Obdulio sale del baño. Se quita los guantes de goma, los pone en el balde y recoge todos sus instrumentos de aseo tal como lo hizo al entrar. La Señora se para y se dirige rápidamente al baño. La Puta también trata de ir pero la Señora le gana. La Puta se sienta. Al momento la Señora sale del baño. Se tapa la nariz y la boca con un pañuelo como para contener el vómito. Va junto al Amante y le dice algo en secreto. El Amante va al mostrador y habla con Chela. Esta levanta un poco la voz y le dice:

CHELA: ¡Cómo así otro baño! ¡Ese es el único que tenemos!

La Señora, incómoda, mira de reojo a la Puta que ha comenzado a reírse y sale corriendo hacia afuera. El Amante corre tras ella presuroso.

AMANTE: ¡Fernanda! ¡Fernanda! (Coge el paraguas y sale para ayudarla. Chela corre también a primer plano. Se voltea e increpa a Obdulio).

CHELA: ¿Usted por qué no limpió bien ese baño?

Obdulio, evidentemente fastidiado, abre la puerta del baño y le indica a Chela que el baño está limpio. Chela se acerca y le dice.

CHELA: ¡Pues vuélvalo a limpiar!

Obdulio se encara con Chela y cruza los brazos. Emiro se levanta de su sitio donde estaba desayunando y le ordena a Obdulio.

EMIRO: ¡Obedézcale a Chela!

Obdulio cierra de un portazo el baño y luego entra a la trastienda.

CHELA: ¡Ora sí! ¡Ya se olvidó de dónde lo sacamos! (Mira a Doris, luego la mesa de Emiro y le ordena a la muchacha). ¡Póngale un pan al desayuno de Emiro!

La muchacha con desgana trae un pan. Obdulio entra con los instrumentos del aseo y entra al baño. Dentro del baño se oyen palazos y golpes que Obdulio le da a la taza y a los pisos. El joven sale del baño. La pareja regresa completamente empapada. La Señora se seca con una toalla que le pasa el Amante. Doña Chela se acerca para preguntarles si se les ofrece algo. La Señora responde negativamente. El Amante se peina. Chela regresa al mostrador. Pausa. Don Blanco empieza a rezongar mientras se acerca a los Músicos.

DON BLANCO: Ella sí era una mujer... la mujer que comprendía al hombre... la única que lo supo comprender... para servirlo como se debe... la que siempre sabía lo que el hombre quería... lo que el hombre necesitaba... la chatica... (A los Músicos). Toquen ahí la canción de la chatica... a ver, para eso se les paga.

Los Músicos rápidamente terminan de desayunar y tocan la canción: "Si tú mueres primero." Durante la canción, la Señora se para, va al mostrador y le pregunta a Chela dónde puede cambiarse. Chela le indica que puede hacerlo en la trastienda. La dice a Doris que la acompañe. La Señora entra a la trastienda. La Puta revisa su mercado y ve que le falta algo. Va al mostrador y le pregunta a Chela. Ella le indica a Don Blanco. La Puta se acerca a Don Blanco y le pregunta si le puede vender unos tomates que le hacen falta. Don Blanco le dice que después, que ahora hay que oír la canción de la chatica. Le ofrece un trago. La Puta acepta y luego vuelve a su puesto. La Señora sale de la trastienda. Se ha cambiado de camisa. Empieza a sonar el ruido de un motor, de un automóvil. La gente sigue actuando como si no oyeran el ruido que va aumentando cada vez más. Emiro entra a la trastienda para sacar unas revistas que le muestra al chofer. De pronto el ruido del motor para. Se han encendido dos farolas de automóvil al fondo de escenario. Cuando para el ruido del motor la Puta exclama que ha llegado una flota. La Señora y el Amante recogen sus cosas y corren hacia la puerta del fondo. Los faroles se apagan. La Puta toma su talego con el mercado y va también hacia el fondo. Todos quedan a la expectativa. Los Músicos siguen cantando.

II

Del fondo aparecen dos hombres casi idénticamente vestidos. Camisa azul y pantalones blancos. Llevan unos maletines negros en la mano. Se paran a la entrada. Los Músicos dejan de tocar. Después de un momento de silencio el chofer les pregunta:

CHOFER: ¿Ustedes van para Denges?

Los Extraños lo miran sin responder. Pasan la mirada por todos los presentes y luego uno de ellos, el de más edad, la detiene en el Amante. Después de quitar los ojos de la pareja, atraviesan lentamente el recinto hasta llegar a la mesa del extremo. Por la mitad del camino empieza a sonar la música operática. Se sientan. La pareja está muy nerviosa. La Señora empieza a ponerse una pañueleta y unas gafas negras mientras discute con el Amante. Emiro se acerca a la mesa que ocupan los Extraños y les pregunta qué van a tomar. Los Extraños hacen su pedido; dos vasos de leche. Emiro les pregunta algo más, pero ellos no responden. El hombre se dirige al mostrador. Obdulio va a la mesa de los recién llegados y la limpia cuidadosamente con un trapo. Les pregunta si ya hicieron el pedido y los Extraños apenas le responden. Emiro ha llegado al mostrador y habla con Chela. Le informa sobre el pedido de los Extraños. Doris sirve dos vasos de leche. Va a la mesa de los hombres. Se encuentra en el camino con Obdulio que la intercepta y le quita los vasos. Doris, disgustada, regresa al mostrador. Obdulio llega a la mesa con los dos vasos. La Señora sigue discutiendo con el Amante. Se quiere ir sea como sea. Esos tipos son muy sospechosos, pueden ser detectives enviados por su marido. La discusión se acalora cada vez más hasta que el Amante le bota un maletín al suelo con inusitada violencia. Para la música operática. Todos miran a la pareja. El Extraño 1 se levanta de su asiento lentamente y se acerca al Amante. La pareja queda como paralizada. El Extraño 1 llega junto al Amante. Se detiene y lo mira fijamente. El Amante también lo mira casi aterrado. De pronto el extraño le pregunta:

EXTRAÑO 1: ¿Trae flores para el camino?

El Amante queda desconcertado. La Señora, apenas con un hilo de voz:

SEÑORA: ¿Qué? ¿Qué fue lo que dijo?

AMANTE: ¿Cómo?

El extraño observa un momento más y luego se excusa con un gesto vago.

EXTRAÑO 1: No, no es nada.

El Extraño se retira a su puesto. La pareja queda desconcertada. Don Blanco se acerca a los Extraños y haciéndoles varias reverencias los saluda.

DON BLANCO: Permítanme... yo soy Evaristo Blanco... Con mucho respeto... estoy para servirles... soy el único dueño de la única finca que hay en

estos alrededores... con mucho respeto... estoy para servirles... en lo que sea... Mi finca es la única con agua... porque aquí aunque llueve mucho, no hay agua... así es la vida... con todo el respeto estoy para servirles...

Los Extraños lo miran y no le responden nada. Permanecen impasibles. Don Blanco se retira murmurando. Obdulio se acerca al centro y pone un balde para recibir una gotera que cae del techo. El Amante después de decirle algo en secreto a la Señora se acerca a los Extraños. Habla entrecortadamente.

AMANTE: Me parece que hubo una ligera confusión... y la señora que está algo nerviosa... no supo controlarse... sucede que nosotros... es decir ella y yo... ella... la señora, es una conocida mía... nosotros vamos para Rivalta... hemos tenido un accidente a pocos kilómetros de aquí... es decir el carro del señor se dañó... las balineras, parece ser... y nosotros... ella y yo tenemos necesidad de llegar a Rivalta... de manera que si ustedes pudieran ayudarnos a salir de aquí... no sé cómo podríamos agradecerles el favor... Si es necesario podríamos pagar lo que sea... si ustedes van para Denges... sería retroceder algunos kilómetros y entonces nosotros... parece que tienen un vehículo en muy buenas condiciones...

Los Extraños lo han estado mirando todo el tiempo sin inmutarse, de manera que el Amante poco a poco va bajando la voz y se va retirando a su puesto. Durante el monólogo del Amante el Extraño 2 se ha parado con su maleta y ha entrado al baño. Casi al final del parlamento del Amante sale del baño sin abandonar su maleta. Esta operación la repite varias veces. La lluvia sigue cayendo torrencialmente. El perro ladra afuera. El Extraño 2 se para nervioso. El Extraño 1 lo calma y lo hace sentar. Don Blanco entra del fondo donde se supone que está el vehículo de los Extraños. Entra riéndose y murmurando frases entrecortadas.

DON BLANCO: No joda, eso sí es una máquina... ¡Una nave! Con un aparato así... que llueva lo que quiera... Y que se caigan todos los puentes... ¡No joda! Qué nave... ¡un jumbo, carajo! ¡Con un aparato de esos yo me meto por todos los ríos y los caminos que usted quiera...! ¡No joda eso sí es poder...! (Se ríe con los Extraños y les hace toda clase de señas de aprobación. Los Extraños lo miran impasibles).

Emiro se acerca a los Extraños, trae una revista de mecánica automotriz.

EMIRO: Claro, ustedes sí tienen un carro de verdad... en cambio lo que pasa

con el taxi es que... miren aquí en esta revista... precisamente está el caso muy bien explicado... ustedes ya saben que se accidentó como a un kilómetro de aquí... pues bien, el chofer dice que se le rompieron las balineras... pero como ustedes pueden ver aquí de lo que se trata es del cardán... porque... perdone, ¿usted entiende de mecánica?... ¿sí? Bueno pues, fíjese, el cardán se comunica por este lado con el eje de transmisión y cuando, debido a su esfuerzo superior al que una máquina como esa puede soportar... entonces la articulación entre los ejes principal y el otro... este que se ve aquí, se desplaza y lógicamente el cardán no trabaja más y entonces parece... parece que se hubieran roto las balineras... que es lo que dice el chofer...

CHOFER: (Desde su puesto). ¡Son las balineras!

EMIRO: No, señor... aquí lo estoy probando con este artículo... esta es una revista científica... no falla... a mí nunca me ha fallado...

CHOFER: Pues esta vez le falló porque son las balineras.

EMIRO: Cuando son las balineras se oye un ruido característico... y según lo que me ha dicho él... el motor le suena Trc... tac... trrrr... tac trrrr... tac... o sea con un ruidito como intermedio, me entiende... tac... en cambio cuando son las balineras es un ruido continuo... sordo más bien grrr... grrrrrr... sin ningún... ustedes me entienden, ¿no?

El Extraño 1 ha estado mirando todo el tiempo a Emiro sin demostrar ningún interés por el relato. El Extraño 2 ha entrado y salido varias veces del baño, siempre con el paquete. Emiro continúa hablando casi balbuciente.

EMIRO: ...De manera que si ustedes pudieran ayudarnos a sacar el carro de la cuneta... empujarlo solo unos metros... él muy lentamente... podrá llegar a Torrentes... a un taller donde le cambian el cuplé, vulgarmente llamado el chorote... que es seguramente lo que falta para que los ejes de transmisión vuelvan a... conectarse con el cardán.

El Extraño 2 sale del baño sin el talego y se sienta en la mesa junto a su compañero. Obdulio que ha notado el olvido del Extraño entra al baño y saca el talego. Se lo lleva a la mesa. Emiro, ante la indiferencia del hombre se retira. En ese momento suena la música operática. El Extraño 2 sorprendido le arrebató el talego a Obdulio. El Extraño 1 recrimina al otro su imperdonable olvido. El grupo del Taxista, Emiro y la Puta los miran sorprendidos. El Extraño 1 llama a Obdulio y lo lleva a primer plano del escenario. Le habla muy confidencialmente. Le

pregunta si abrió el maletín o si vio algo en él. Obdulio a todas las preguntas del Extraño responde negativamente. El Extraño disimuladamente le pasa un billete a Obdulio. Obdulio mira a los lados y lo recibe. Después el Extraño le tiende la mano, se sonríe con Obdulio y le da las gracias por su colaboración. Obdulio mira un poco ofuscado hacia los demás y se retira al fondo. El Extraño regresa a su lugar. Cesa la música operática. Emiro y el Taxista han estado alegando sobre el problema del automóvil.

TAXISTA: ¡Si quiere vamos allá para que se convenza de que usted lo que tiene es una indigestión con esa revista!

EMIRO: Más bien para que usted vea que la ciencia vale más que sus pobres conocimientos empíricos.

TAXISTA: Sin faltarme al respeto... ¿Oyó? Cuánto tiempo cree que llevo manejando ese carro, ¿ah? ¡Diez años!

EMIRO: ¿Y usted cuánto tiempo cree que llevo suscrito a esta revista? ¿Ah?

TAXISTA: ¡Déjese de pendejadas y vamos a ver el carro!

EMIRO: Está bien, vamos. Obdulio, camine, nos acompaña. ¡Y traiga el plástico!

Van saliendo. La Puta, la Señora y el Amante los acompañan hasta la salida y les preguntan si podrán reparar el carro. Obdulio los sigue con el plástico, pero antes de salir se detiene un momento y mira a los Extraños como pidiéndoles su consentimiento. La Puta y la Señora quedan juntas mirando hacia el sitio por donde salió el grupo. La Puta le sonríe a la Señora. Esta se sorprende de estar junto a la mujer y vuelve a su puesto. Chela continúa dictando la carta a Doris.

CHELA: ...Usted dice que allá la situación está insostenible... pero le aseguro que aquí está peor... Desde que mataron a mi marido... y se fueron los trabajadores de la carretera...

El Amante le pide un trago a Chela. Ella suspende la dictada de la carta y le lleva el trago. Doris le sirve un plato de caldo a Don Blanco. Luego con cierto disimulo se acerca a los Extraños. Don Blanco les pide a los Músicos que toquen una pieza. Los Músicos tocan una canción alegre. La Puta se acerca a los Extraños y saca a bailar al mayor. Doris se sienta a conversar con el otro. La Puta baila con el Extraño y le cuenta toda una historia sobre el mercado que le lleva a su mamá. El Extraño apenas baila con ella y no demuestra ningún interés en lo que la mujer le cuenta. Cuando la pieza musical termina se oye lo que la Puta le habla al Extraño. Sigue como bailando con él en mitad del recinto.

LA PUTA: Imagínese que yo voy en el taxi con esos señores y el carro ese se daña

y lo que pasa es que tengo urgencia de llegar a Denges porque allá es donde vive mi mamá. Cada mes hago el esfuerzo de llevarle un mercadito que no es gran cosa, pero a la pobre le ayuda mucho. Además ahora está un poco enferma. ¿Sabe? Una tiene sus sentimientos aunque no parezca. Por el oficio, me entiende. Siempre piensan que una es desalmada. Pero no es así. Para mí por encima de todo está mi mamá pero sobre todo mi niñita. Por ella haría el sacrificio que fuera. Bueno, lo hago. Porque no crea que en esto uno se la pasa de parranda en parranda... también una se sacrifica. Bueno, le decía que la niñita, se me cayó cuando tenía un año. Y se me descaderó, ¿sabe? Y ahora tiene que andar con un aparato aquí entre las piernitas...

En ese momento entran el Taxista, Obdulio y Emiro mojados y embarrados. El Taxista viene renegando por la testarudez de Emiro. La Puta y la Señora se precipitan sobre ellos para preguntarles si pudieran arreglar el taxi. El último en entrar es Emiro que se detiene en la entrada al ver a Doris hablando con el Extraño. Doris cuando lo ve se para y se va al mostrador. El Músico 2, que desde que Doris se sentó con el Extraño se mostró incómodo, se dirige a ella como para llamarle la atención. Emiro se mete furioso a la trastienda. La Puta sigue su relato con la Señora en vista de que el Extraño se sentó en su puesto.

LA PUTA: Y ahora yo, ¿qué hago? ¿Cómo vamos a salir de aquí? Yo tengo urgencia de llevarle a mi mamá el mercadito y tiene que ser hoy mismo, porque ella me está esperando desde hace diez días. Todos los meses, los primeros días, le llevo el mercado. Porque una todo será pero el respeto y el amor a la madre nunca lo pierde. Y a los hijos. Claro que el mayor me resultó un sinvergüenza. Pero la chiquita es un amor, se me cayó como al año de nacida, ¿sabe?... De mí podrán decir lo que quieran... lo que quieran, pero no que le perdí el respeto y el amor a la madre de una...

El Taxista, que está detrás de ella, comienza a leerle un pasaje de la Biblia.

TAXISTA: Mire, mire, oiga... (Comienza a leer y la Puta le hace un gesto de aburrición y se sienta en su puesto). “Y respondió Job y le dijo:
Ciertamente tiene el hombre tiempo limitado sobre la tierra,
y sus días son como los días del jornalero.
Como el siervo anhela la sombra.
(Interrumpe la lectura para pedirle una soda a Obdulio).
Y mis días fueron más ligeros que la lanzadera del tejedor.

Y fenecieron sin esperanza.
 Acuérdate que la vida es viento,
 y que mis ojos no volverán a ver el bien.
 Los ojos de los que me ven
 no me verán más.
 La nube se consume y se va.
 Así el que desciende al sepulcro
 no subirá;
 No tornará más a su casa,
 ni su hogar le conocerá más”.

El muchacho le trae la soda y un vaso y se la sirve. La Puta levanta bruscamente la cartera y hace que la soda se derrame sobre el pantalón del Taxista. El hombre interrumpe la lectura y bota furioso el libro al suelo. Obdulio, para tratar de reparar la falta, limpia con un trapo el pantalón del Taxista. Cuando lo limpia sobre la bragueta el hombre con un gesto violento detiene la mano de Obdulio y se le queda mirando a los ojos. El hombre lo suelta y Obdulio se retira azorado. El Taxista, casi como volviendo en sí del acto violento que ha realizado, se retira apenado hacia el fondo. La Señora y la Puta se miran y contienen la risa que les ha producido el incidente. Disimulan cuando el Taxista las mira, como en un reproche. De pronto todos quedan sumidos en sus propios pensamientos. Hay una larga pausa. Repentinamente, Don Blanco, que estaba tomándose un plato de caldo de pescado, comienza a agitar los brazos como si se estuviera ahogando. Tose y trata de respirar. Se le ha atascado una espina. Todos acuden a socorrerlo. Don Blanco cae por tierra y todos tratan de reanimarlo. Los únicos que permanecen aparte son los Extraños. Don Blanco comienza a reanimarse. De pronto suena un tiro a lo lejos, al fondo. Todos quedan como paralizados por un momento. Los Extraños se paran. Los de la casa, Emiro, Chela, Doris y los Músicos corren hacia el fondo de donde parecía salir el disparo. La Señora, la Puta, el Amante y el Taxista se acercan tímidamente junto a los primeros. Obdulio se levanta junto a Don Blanco y retrocede algunos pasos. Los Extraños llaman a Obdulio y le dicen algo en secreto. Le piden la cuenta. Obdulio corre junto a doña Chela. Doris, que se ha dado cuenta que los Extraños se piensan ir, corre a su lado y les pide en secreto que la lleven. Los Extraños asienten vagamente. Doris sale corriendo a la trastienda. Obdulio regresa junto a los Extraños y les recibe el dinero de la cuenta. Los Extraños recogen sus cosas y se preparan para irse. Mientras tanto Don Blanco ha vuelto en sí y empieza a palparse todo el cuerpo y a constatar que está vivo. Le da un acceso de risa y abraza efusivamente a todos los que va encontrando en su regreso a la vida, sin darse cuenta de lo que está sucediendo. Se ríe y habla atropelladamente.

DON BLANCO: ¡Gracias! ¡Gracias, amigos! ¡Me salvaron la vida! ¡La vida! ¡Yo que ya me creía en las garras de la muerte, he regresado a la vida gracias a ustedes! ¡Gracias, gracias, amigos! (Abraza a todo el mundo y se congratula de su salvación). Estaba al otro lado, en las tinieblas y ustedes me salvaron. Me rescataron a la vida... ¡A la vida! ¿Me entienden? ¡La vida! Gracias. ¡Me había olvidado que existía la amistad! ¡Creía que estaba solo! ¡Pero no! ¡Están ustedes que me han salvado! ¡Gracias, amigos! ¡Música, música y trago para todos!

Los Extraños que han pagado su deuda a Obdulio salen. Obdulio corre detrás de ellos hasta la salida del fondo. La Puta, la Señora y el Amante, cuando se dan cuenta de que los Extraños se van corren también a la salida. El Extraño 1 se vuelve y con un gesto los detiene.

EXTRAÑO 1: Desgraciadamente no tenemos puesto para nadie. (Les da la espalda y presurosamente salen).

Afuera se oye el ruido del motor del vehículo que arranca y se va. Los Músicos tocan una canción alegre para contentar a Don Blanco. Todos regresan a sus puestos. Emiro le dice algo a Chela y ella suelta una carcajada. Hay un ambiente de distensión a pesar de la frustración que para algunos representa la partida de los Extraños.

III

Los Músicos tocan su canción. Doris sale corriendo de la trastienda pintándose los labios. Tiene un talego de plástico en la mano. Es transparente, se ve que en él lleva su ropa. Descubre que los Extraños han partido. Sale corriendo hacia el fondo para tratar de alcanzarlos. El Músico 2, cuando ve la acción de Doris, baja de la tarima y sigue tocando, pero notoriamente preocupado por la muchacha. Doris regresa del fondo. Los Músicos paran de tocar. Doris atraviesa lentamente el salón y se sienta en la mesa en la que estaban los Extraños. El Músico 2 la mira desconsolado.

La muchacha se quita el colorete de los labios. Luego se saca desganadamente los zapatos de tacón. Queda mirando hacia afuera. Chela se acerca a ella y se para junto a la mesa. El Músico 2 entra a la trastienda. Chela se da dos golpes en la cabeza para significar la testarudez de la joven. Le coge el talego de plástico y se mete a la trastienda. Todos miran de reojo a la muchacha y luego cada uno se sumerge en sus propios pensamientos. El Músico 2 sale y se acerca tímidamente a la muchacha. Lleva una carta en la mano. Se para junto a ella y se la ofrece. Ella mirando hacia afuera sin prestarle atención.

El Músico le pone la carta junto a ella, sobre la mesa. Doris toma la carta y la lee un poco extrañada. Mira al Músico que se ha colocado detrás, esperando una respuesta. De pronto la chica suelta una enorme carcajada. Su risa es franca y explosiva. El Músico se desconcierta y empieza a retroceder. Doris se ríe aún más. El joven totalmente confundido vuelve a su lugar. La muchacha deja de reír. El Taxista en un arranque de rabia, porque las piezas del carro que había traído no le casan, las arroja con furia al suelo. Todos se voltean a mirarlo. Él un poco confundido por su violencia, pide disculpas.

TAXISTA: No, no funcionan... (Obdulio se acerca como para recoger las piezas. El Taxista lo detiene). No, déjelas ahí, no hace falta.

Obdulio va a atender a la pareja, pero Chela lo llama.

CHELA: Obdulio. (El joven se acerca al mostrador). Le quedan ciento cincuenta pesos. (Le entrega un papel con unas cuentas y la plata. Obdulio revisa el papel y luego, con rabia contenida, toma la plata y la guarda en el bolsillo. Trata de decirle algo a Chela pero de pronto da un manotazo sobre el mostrador y va a primer plano del proscenio. Allí se detiene y mira con profunda ira hacia afuera. Chela, que se había quedado mirándolo, le ordena). ¡Obdulio, vaya y le limpia la cama al perro!

Obdulio se contiene por unos momentos y luego se dirige al fondo para obedecer la orden. Después de unos instantes se oyen unos palazos y unos lastimosos quejidos del perro. Obdulio entra presuroso hasta el centro de la sala. Todos lo miran sorprendidos. El joven entra al baño y da un portazo. Emiro murmura algunas palabras. Pausa. Chela le sigue dictando la carta a Doris.

CHELA: Los hombres que trabajaban en la carretera se marcharon... esto no ha vuelto a ser como antes... solo de vez en cuando pasa uno que otro cliente...

El Amante le pide a Chela un trago. La mujer le trae el pedido y se queda junto a él. El Amante toma la cartera de la Señora y va a sacar el dinero para pagar. La Señora bruscamente le arrebata el bolso, lo mira desafiante y ella misma paga la cuenta. El Amante, desconcertado, se va a tomar el trago pero repentinamente se llena de furor, deja el vaso sobre la mesa y se retira al fondo. Mira el horizonte con profundo desconsuelo. Emiro se acerca a Doris como para hablarle. La muchacha se para violentamente, recoge sus zapatos y va al fondo, a la trastienda. Chela la llama pero ella no regresa. Emiro se queda junto a la mesa donde estaba la joven, mira el periódico que dejaron los Extraños encima de la mesa y comienza a hojearlo. De pronto los mira a todos y dice como para sí mismo.

EMIRO: El orgullo va a matar al hombre y destruir a la mujer. (Va mirando las noticias que aparecen en las páginas del periódico). Choque de trenes en Estambul... vean eso, qué peligro... Se postergan las elecciones... estaban en elecciones... Otros cinco muertos sin identificar... siguen con lo de los muertos... La situación bursátil es caótica... caótica... incontenible alza de precios... cómo le parece... a punto de estallar un volcán en Mali-Hiuro... eso dónde será... culturales... mira aquí... (Al Músico). Oiga, ¿cómo era que se llamaba el conjunto musical en el que usted tocaba?

MÚSICO 1: ¿Cuál? ¿El Tropical Boys?

EMIRO: Ese, mire. Aquí dice que los Tropical Boys salieron para Nueva York. Que van contratados para tocar allá, ¡con foto y todo! (El Músico 1 le arrebató el periódico y muy emocionado se lo empieza a mostrar a todo el mundo).

MÚSICO 1: ¡Claro, ahí están todos! ¡Los Tropical Boys...! Bueno, faltamos dos, Edilberto y yo. Mire, ahí debería estar yo. Como en esta foto que tengo aquí. (*Nerviosamente busca en su cartera y saca un recorte viejo de periódico y se lo muestra a todos*). ¡Para que vean que es verdad lo que yo decía! Aquí solo faltó yo y Edilberto, que se murió hace como cinco años. Pero todos los demás están ahí. Un poco más viejos, pero están ahí. ¡Igualitos! ¡El famoso grupo musical ahora en Nueva York! (Leyendo). “Esperamos que cosechen los éxitos de siempre”. ¡Claro, nosotros siempre fuimos un éxito! Nosotros compusimos la famosa canción del Pirulín Pin Pon, usted la ha oído, señora, era una canción que fue toda una época... Cómo sonaba esa orquesta... esa sí era música con arreglos especiales de trompeta y todo... yo era el guitarrista... pero lo bueno era cuando entraba la trompeta, esos acordes nos hicieron famosos... Paparapapapapapapá... pero lo que era un éxito, que trataban de imitarnos pero jamás lo lograron, era la síncopa... ¿me entienden?, era un ritmo sincopado entre la trompeta y la batería... y yo con la guitarra reforzando los bemoles... ese sí era sonido... así llegamos a la cumbre... nadie como nosotros... ¡Los Tropical Boys... inimitables! (*Emiro lo interrumpe*).

EMIRO: Y si era tan famoso, ¿entonces qué hace aquí?

El Músico se corta en su explosión de alegría, mira a Obdulio y le grita con ira.

MÚSICO 1: ¡No me joda!

Todos se quedan callados. De pronto Emiro murmura.

EMIRO: Cuando uno señala con un dedo hay otros tres que lo señalan a uno.

Después de un corto silencio habla Don Blanco.

DON BLANCO: Bueno, bueno, echemos tierra al asunto y vamos a otra cosa. Uno no puede estar pagando toda la vida una culpa que ya pagó. Él ya estuvo diez años en la cárcel, qué más quieren, ¿eh?

Los Músicos regresan a sus puestos. Hay una pausa. Chela le sigue dictando la carta a Doris.

CHELA: ...Y se fueron los trabajadores de la carretera... desde entonces esto no ha vuelto a ser como antes... solo de vez en cuando pasa uno que otro cliente... y en época de lluvias como ahora es peor...

La Puta, que se había como quedado tarareando la canción, de pronto empieza a cantarla y se acerca a los Músicos.

LA PUTA: ¡Claro, el Pirulín Pin Pon era mi disco preferido! ¡Con ese fue que yo me enamoré por primera vez! ¡Cuando tenía quince años! Y por ese fue que me echaron de la casa. (Se ríe). Pero imagínense lo que sería si me hubiera quedado allá. ¡Todo por el Pirulín Pin Pon! ¡Ay, por qué no lo tocan! ¡Sí, por favor, toquen el Pirulín!

DON BLANCO: No faltaba más. ¡Por supuesto! Toquen el Pirulín Pin Pon para la dama. ¡Con mucho cariño! ¡A ver, muchachos!

Los Músicos tocan la pieza musical. La Puta feliz empieza a bailar e invita a Don Blanco para que la acompañe. Emiro también baila. La Señora, sonriente, acompaña con las palmas el ritmo. El Amante se acerca poco a poco a la mesa y se bebe el trago que había dejado. Emiro le hace señas a Doris para que baile con él. La muchacha no le hace caso.

IV

Sobre la música de la canción empieza a sonar el ruido de un motor de automóvil que se acerca cada vez más. El ruido del motor cubre el sonido de la música. La pareja de Don Blanco y la Puta bailan en el centro del salón. Emiro se acerca a Doris y la toma de la mano para que baile con él. La muchacha rehúsa y ante la insistencia de Emiro le grita.

DORIS: ¡No me joda!

Chela, que se ha dado cuenta, da un golpe sobre el mostrador. De pronto para el ruido del motor, se apagan las farolas del auto y todos miran al fondo. Alguien dice: "¡Es una flota!" y todos salen corriendo hacia la entrada del fondo. Los Músicos siguen tocando la canción. La Puta, la Señora, el Amante y el Taxista se quedan junto a la puerta. Al fondo están prendidos los faroles de un automóvil. Los faroles se apagan. Después de un momento aparecen en la puerta los dos Extraños. Tienen unas capas de plástico negro para protegerse la lluvia. Los Extraños se quedan parados frente a la entrada. El Extraño 2 lleva una pesada caja de madera. La Señora se acerca un poco a los Extraños y les pregunta.

SEÑORA: ¿Qué les pasó?

El Extraño 1 se queda mirándola un momento.

EXTRAÑO 1: Dinamitaron el puente.

La Señora, aterrada, deja caer su caja de cosméticos. Emiro se vuelve a los Músicos y repite.

EMIRO: Que dinamitaron el puente...

El Extraño 1 avanza y llama a Obdulio. Llegan a primer plano. El Extraño, en voz muy baja, le hace algunas preguntas. El joven responde como dándole quejas. Aquel le pregunta si pueden dejar unas cajas dentro de la taberna. Obdulio se dirige a Emiro para preguntarle si pueden entrar las cajas. Emiro va donde Chela para pedirle su autorización. Chela levanta sus hombros como aprobando. Emiro va junto a Obdulio y le dice que sí. Obdulio se acerca al Extraño para informarle que las pueden entrar. El Extraño va junto a su compañero y le hace una seña para que entre la caja. Obdulio le indica el camino hacia la trastienda. El Extraño le pide a Emiro que le ayude. Entre los cuatro van entrando más cajas, del carro a la trastienda. Cuando han entrado como cinco cajas Chela los detiene alarmada.

CHELA: ¿Pero qué es esto? ¡Dijeron que unas cajitas y vea lo que nos están metiendo! No, ya no más. Esas otras cajas las dejan ahí a la entrada. ¡No faltaba más!

EXTRAÑO 1: Solo son dos cajas más y terminamos.

CHELA: ¡Dije que ya no más! ¡Adentro no caben más cajas!

Ponen las últimas cajas cerca de la entrada. De pronto afuera aúlla el perro. EL Extraño 2 saca un revólver de debajo de su impermeable. Todos retroceden asustados. El Extraño 1 hace señas para calmar a su compañero y se acerca a Emiro para pedirle que si le deja entrar un poco más el carro. Su voz casi no se oye debido al tono bajo y al ruido

del aguacero. Lo mismo de la vez anterior, Emiro le pregunta a Chela y ella a regañadientes acepta. Los Extraños salen con Emiro y Obdulio. Suena el ruido del motor del carro. Se prenden los faroles y el carro avanza más y más. La trompa del jeep asoma por el fondo y penetra en el recinto. Todos retroceden. El ruido del motor aumenta. Chela da gritos para detener el carro que ha invadido el establecimiento. El carro para y se apagan sus faroles y el ruido del motor. Los Extraños, Obdulio y Emiro regresan al interior del recinto. Chela protesta airada por lo que le invadieron el establecimiento. El Extraño le da unos billetes a Emiro. Chela sigue protestando y mira de reojo la plata. No quiere recibir el dinero que le pasa Emiro. El Extraño le ofrece, protestando, dos billetes más. Chela por fin recibe el dinero, pero sigue alegando por la invasión. Los Extraños entran en el salón y se dirigen al puesto que ocupaban antes. Obdulio les recibe las capas impermeables. El Extraño 1 abre un maletín y saca un cepillo de dientes, una toalla y pasta dental. Va al baño que Obdulio le abre muy obsequioso. La Puta ha quedado en la mitad de la sala como desubicada. Comienza a protestar.

LA PUTA: ¿Y aquí qué es lo que pasa? ¿Ah? Mejor dicho aquí ya no se puede respirar. Lo que toca es evacuar y lo más rapidito que sea posible. (Al Taxista). ¡Vámonos de aquí! ¡Camine a ver si conseguimos alguien que nos saque de este atolladero! ¡Camine y conseguimos su repuesto allá adelante!

TAXISTA: ¡Pero usted está loca! Por allá no conseguimos nada, hay que esperar aquí...

LA PUTA: ¿A ver si uno de sus profetas nos trae el repuesto? ¡No, yo me voy como sea! ¡Camine, señora, camine conmigo que por ahí adelante, en el puente, encontraremos alguien que nos ayude!

La Señora va recogiendo sus cosas, para irse con la mujer, pero el Amante empieza a protestar. La Puta se pone el talego del mercado en la cabeza y se para en la entrada del fondo.

LA PUTA: Si no nos vamos ya, ¿saben quién nos va a sacar de aquí? ¡El divino putas! ¡Yo me abro! ¡Si nadie se va conmigo me voy sola! (La Puta se va por el fondo).

Todos quedan desconcertados. Pausa larga. Don Blanco empieza a murmurar y a reírse y le ordena a los Músicos que toquen una pieza. Los Músicos tocan la canción: "Flores negras." La Señora empieza a discutir con el Amante. Don Blanco, desde atrás, le hace señas a la Señora para que no se deje. La discusión se acalora. La Señora recoge sus cosas y se pasa al puesto donde estaba la Puta. Don Blanco le da un trago a la Señora. El Amante visiblemente contrariado, da un golpe

al asiento y se retira al fondo. El Extraño 1 sale del baño. Sale con el cepillo de dientes en la boca y la toalla en el cuello. Se pasea por el recinto hasta llegar al primer plano con actitud de dueño de lugar. Se sienta en su puesto. Don Blanco, celoso por la actitud del Extraño llama a Obdulio. Obdulio llega junto al mostrador. Don Blanco manda servir dos tragos y le ordena a Obdulio que los lleve a los Extraños. Obdulio trata de protestar, pero Don Blanco insiste. El muchacho le lleva los tragos a los Extraños. Los pone en la mesa. El Extraño 1 rechaza los vasos y mira desde su puesto a Don Blanco. El hombre encara la mirada del Extraño y le pide a Obdulio que se acerque. Obdulio va junto a Don Blanco. Don Blanco le ordena llevar una botella a la mesa de los Extraños. Obdulio rehúsa obedecer. Don Blanco lo empuja furiosamente para que lleve la botella. Obdulio obedece asustado. Trae la botella y la pone sobre la mesa. El Extraño mira a Don Blanco y se para para avanzar a primer plano, dándole la espalda al hacendado. El Extraño 2 se para lentamente y se encara con Don Blanco con los brazos a los lados, sueltos, como listos a disparar. El Extraño 1 se voltea, vuelve a la mesa, toma la botella, la mira detenidamente y luego derrama su contenido en el balde que está en el centro del salón. Don Blanco refunfuña lleno de ira y empieza a avanzar sobre los Extraños.

DON BLANCO: ¡Quién es el que se atreve a rechazar una invitación de Evaristo Blanco! ¡No ha nacido y si nació ya está muerto! ¿Existe sobre la tierra alguien que se atreva a ofenderme así? ¡Pregunto! ¿Ha nacido el macho que rechace una invitación mía? ¡Jamás y menos un par de maricas como esos carajitos de mierda! (Avanza sobre los hombres).

El Extraño 1 ostensiblemente le da la espalda para dejarle la faena a su compañero que se prepara a enfrentar a Don Blanco. El hombre completamente borracho se para en el centro y levanta un dedo en alto. Lo empieza a bajar como si fuera una pistola con la que va a disparar sobre los Extraños. La acción se detiene. La Puta entra del fondo con un zapato en la mano y toda embarrada. Se coloca delante de Don Blanco y comienza a hablar. Entre quejas y risas cuenta lo que le ha pasado.

LA PUTA: Esta vida sí es un chiste. ¡Me rodé por un barranco y vean cómo quedé! El talego del mercado siguió rodando y rodando hasta que fue a dar al río. ¡Y allá fueron a dar los tomates y las cebollas y todos mis ahorros de un mes! ¡Eso sí es mucho lo de malas! ¡Casi me mato! Además se me rompió el tacón del zapato. ¡Y ahora qué voy a hacer! ¡Me va a tocar quitarle el tacón al otro! Porque así cómo voy a quedar...

En ese momento Obdulio suelta una carcajada incontenible. La risa

contagia a todos. Emiro se lleva hacia atrás a Don Blanco. Los Extraños se sientan de nuevo y se toman su leche. El Amante trata de llevar las cosas de la Señora de nuevo a su lugar. La Señora se bota sobre él y le quita sus pertenencias. Discuten. A ella le da un ataque de histeria y llora desesperadamente contra el mostrador. Don Blanco la lleva hasta su puesto, la sienta y le da un trago. De nuevo todos quedan sumidos en sus pesares. Larga pausa.

CHELA: ...Siga... de manera que renuncie a sus intenciones de venirse para acá... porque por muy mala que pueda ser la situación allá no puede ser peor que por aquí... firma su hermana... Chela Pérez viuda de Ordóñez.

Del fondo ladra el perro. Los Extraños se paran nerviosos. El Extraño 1 llama a Obdulio. Obdulio se acerca a él. El Extraño le ordena que salga a callar el perro. Obdulio sale. El perro sigue ladrando. Obdulio regresa. No ha podido callar al perro. El Extraño 2 sale decidido hacia el fondo. Obdulio lo sigue. El perro ladra. Suena un disparo. El perro deja de ladrar. Después de un momento entra corriendo Obdulio visiblemente consternado. Al momento entra el Extraño 2 con paso reposado. Chela, Emiro y Doris salen corriendo hacia el fondo para ver qué le basó al perro. Regresan y Chela estalla contra los Extraños.

CHELA: ¡Esto ya es el colmo! ¡Cómo les parece! ¡Matarme al animalito! ¡Se me van ya! ¡Se me van largando de aquí con sus cajas y todo! Qué les estaba haciendo el pobre perrito, ¿ah? ¡Se me van ya! ¡Que saquen sus cajas y que se vayan!

Chela coge una de las cajas y la bota con fuerza frente a la entrada. Emiro también protesta airadamente, pero en un tono menor.

EMIRO: ¡Son unos salvajes! ¿Esa es la manera de pagarnos? Aquí se les trató con decencia, ¿y cuál es la respuesta? ¡Un atropello semejante! ¡Esto es una canallada!

Emiro sigue protestando y el Extraño 1 se acerca a su compañero y lo reconviene.

EXTRAÑO 1: ¿No se da cuenta cómo quedamos ante esta gente con su mal genio? ¡Imbécil! ¡Tiene que aprender a controlarse! ¡Domine esos nervios! ¡Ahora cómo vamos a arreglar esto con esos señores! ¡Imbécil!

De pronto empieza a repetir insultos y los argumentos de Emiro. Se acerca a él, mete la mano en su bolsillo y saca algunos billetes. Emiro sigue rezongando. Retrocede un paso y no recibe el dinero. El Extraño saca un billete más, como en la operación anterior, y estira los billetes a Emiro.

EXTRAÑO 1: Si esto puede compensar en algo la muerte del pobre animal, permítame... Yo sé que solo es un valor simbólico... pero en algo puede ayudar... ha sido un incidente infortunado. Le juro que no se volverá a repetir...

Emiro continúa su protesta un poco entre dientes. El Extraño pone los billetes sobre una mesa enfrente de Emiro.

EMIRO: No sé a qué horas nos dejamos enredar en esto. Somos una familia honesta, honrada, nunca habíamos pasado por una cosa semejante... esto es imperdonable... hemos sido unos ciegos.

Poco a poco se va acercando a los billetes y ya junto a ellos apenas murmura sus protestas. Toma, casi sin quererlo, los billetes y mira a Chela. Se queda callado esperando lo que ella pueda decir. De pronto la mujer estalla.

CHELA: ¡Entonces hagan lo que se les dé la gana! (Entra furiosa a la trastienda).

Suena la música operática. Todos, que durante la escena anterior habían estado a la expectativa, empiezan a ocupar de nuevo sus puestos. El Músico 1 se queda junto a las cajas y se agacha para ver algo que le ha llamado la atención. Se levanta con una cajita en la mano que se había salido de la caja que botó Chela junto a la entrada. Con muestras de visible preocupación se acerca a Emiro, que está en primer plano contando la plata. El Músico le muestra a Emiro el contenido de la caja: son balas de fusil. Emiro se echa para atrás consternado y se va rápidamente a buscar a Chela. Entra a la trastienda y al momento sale con Chela. La lleva junto al Músico y le muestra las balas. Los tres se van junto a Don Blanco y hablan con él. Le muestran las balas. Don Blanco seguido de los otros tres se acerca a la mesa de los Extraños. Discute con ellos y les muestra las balas. El Extraño I se para violentamente y empieza a protestar por qué le abrieron las cajas. Levanta la voz y se pasea por todo el salón exigiendo que le digan quién se tomó el atrevimiento de abrirle sus cajas de mercancía. Todos le van sacando el cuerpo evidentemente asustados por la violenta reacción del Extraño. Don Blanco continúa insultándolos porque han venido a romper la paz y la tranquilidad de ese lugar. Los desafía a pelear afuera y no ahí, que ese es un sitio decente que ellos han enlodado con su presencia. Los desafía parándose en la puerta del fondo. Los Extraños aceptan y salen con él. Emiro, los Músicos, y Obdulio salen detrás de ellos. En la sala quedan a la expectativa la Señora, el Amante, la Puta, el Taxista y Doris. Cesa la música operática. El Amante se vuelve a primer plano y recoge su maletín. Luego se acerca a la Señora y trata de sacarla de allí. La Señora se voltea y se desprende violentamente de él.

SEÑORA: ¡Suélteme! ¡No me toque! ¡Ni se me acerque! ¡Yo me regreso a mi casa con mis hijos! ¡Usted no vale la pena de nada! ¡Estúpida que fui! ¡Déjeme sola! ¡No lo quiero volver a ver más en mi vida!

El Amante retrocede contrariado y trata de buscar cómo escabullirse del lugar. El Taxista va junto a su mesa y toma la Biblia. Lee en voz alta un pasaje del Apocalipsis.

TAXISTA. “Y tenía en su diestra siete estrellas.
Y de su boca salía una espada aguda de dos filos.
Y cuando yo le vi caí como muerto a sus pies.
Y él puso su diestra sobre mí diciéndome:
No temas, yo soy el primero
Y el último.
Y el que vino y he sido muerto.
Y tengo las llaves del infierno y la muerte.
Y el misterio de las siete estrellas
Y he aquí que vivo por los siglos de los siglos.
Amén. “

(La Puta se acerca a él y le da un empellón).

LA PUTA: ¡Deje la pendejada esa, venga conmigo para ver que esas gentes no se vayan a matar!

En ese momento suenan afuera dos tiros. Todos retroceden asustados. A los pocos momentos entran los dos Extraños. El Extraño 1 va adelante con un revólver en la mano. Lo sigue su compañero, también con revólver, pero cogiéndose un brazo sangrante. El Extraño 1 pasa junto a Doris y le dice.

EXTRAÑO 1: ¡Traiga agua y vendas para el herido! (Luego se vuelve hacia los presentes). Fue en defensa propia. Allá hay testigos.

Todos quedan en silencio mirándolos. Entra Emiro agarrándose la cabeza. Corre y se sienta en la mesa del centro. Viene seguido de Obdulio y los Músicos. Emiro da muestras de encontrarse al borde de un ataque al corazón. Todos los ayudan, menos los Extraños. Tratan de darle respiración. Emiro apenas murmura.

EMIRO: Lo mataron... lo mataron esos salvajes...

El Extraño 2 está que se dobla del dolor de la herida. Su compañero lo socorre. Se voltea y le grita a Doris.

EXTRAÑO 1: ¡Que traiga agua y vendas le dije!

Doris queda como petrificada y mira a Chela. El Músico 2 trata de

intervenir y da un paso decidido hacia el Extraño. Emiro con un gesto lo detiene. El Extraño 1 saca un revólver contra el Músico. Chela le hace un ademán a Doris para que le obedezca al Extraño. Doris entra en la trastienda. El Extraño guarda su revólver y se dirige a socorrer a su compañero. En ese momento, a lo lejos, del cielo, se oye el sonido de un helicóptero que se acerca. El aparato pasa por encima de la taberna. Todos miran hacia arriba siguiendo el sonido del motor. De la trastienda sale Doris con el agua y las vendas, se detiene en el centro mirando hacia arriba. El motor disminuye la velocidad y parece que aterrizará junto al estadero. Todos quedan mirando, expectantes, hacia el fondo. Se oyen las astas del helicóptero afuera. Entra un hombre todo vestido de negro y se para en la entrada del fondo. El Extraño 1 se le acerca y le dice algo, como el santo y seña. El hombre de negro le contesta y rápidamente empiezan a sacar las cajas. El Extraño herido se pone una venda y sale. Terminan de sacar las cajas. El Extraño 1 le hace una seña a Obdulio. El joven va a la trastienda. El hombre de negro le entrega un maletín lleno de dinero al Extraño 1. El hombre sale y se oye al helicóptero que levanta el vuelo y se va. El Extraño herido entra y urge a su compañero para que se vayan. Obdulio entra de la trastienda con una maleta y los impermeables de los extraños. Mira como apenado a todos los presentes y sale. El Extraño se acerca a Doris y la toma del brazo para que se vaya con ellos. La muchacha se resiste y luego decidida le quita el brazo y retrocede un paso. El Extraño se sonríe, y mira al Músico 2 con sarcasmo. Luego se va retrocediendo hasta el mostrador. Saca un fajo de billetes y los pone con fuerza sobre el mostrador. Se queda mirando a los presentes y les dice muy pausadamente.

EXTRAÑO 1: Aquí no ha pasado nada. Nada.

Se voltea y sale con su compañero herido. Todos quedan mirando al sitio por donde salieron. El carro prende motores. Se encienden los faroles. La trompa, que estaba dentro de la taberna, se retira. Los faroles se alejan hasta apagarse. El ruido del motor, por el contrario, aumenta más y más hasta que para en seco.

FIN

*Fernando Duque Mesa **

Universidad Distrital
Academia Superior de Artes de Bogotá

Esteban Navajas Cortés nace en Bogotá en 1948. Ha sido actor, director, dramaturgo. Estudió Antropología en la Universidad de Los Andes. Allí en 1971 se vinculó con el Teatro Estudio de la Universidad de Los Andes (TEUAN), uno de los grupos más valiosos, importantes y polémicos del movimiento del teatro universitario en Colombia, cuyo director, Ricardo Camacho, es expulsado. Con él los integrantes del grupo fundan en 1973 el Teatro Libre de Bogotá, consiguiendo una sede en el Barrio La Candelaria, y luego una segunda sede en el Barrio Chapinero, el Teatro La Comedia del director y dramaturgo nacional, Luis Enrique Osorio.

Tras la fundación en 1975 del Taller de Dramaturgia del Teatro Libre de Bogotá, comienza a formarse un grupo de autores donde tuvieron cabida creadores como Jairo Aníbal Niño, Sebastián Ospina, Jorge Plata, y el mismo Esteban Navajas Cortés. Allí empiezan a generarse piezas que casi inmediatamente son llevadas a escena por el grupo, a cargo de sus directores, Ricardo Camacho, Germán Moure, Jorge Plata y Germán Jaramillo.

De este proceso es fruto *La agonía del difunto*, escrita en 1975 y puesta en escena en 1977 por el Teatro Libre de Bogotá bajo la dirección de Jorge Plata. Esta obra ganó en 1976 el Premio Casa de las Américas, conjuntamente con *Guadalupe años sin cuenta*, creación colectiva del Teatro La Candelaria, con dirección de Santiago García. Piezas que alcanzaron más de 1500 funciones, tanto por parte del Teatro Libre de Bogotá, como por el Teatro La Candelaria, presentándose ellas en casi todo el país, y en muchos países. La agonía del difunto ha sido puesta en escena por distintos grupos de teatro en América Latina y en el mundo, siendo traducida al inglés, francés, portugués y alemán, e incluida en varias antologías del teatro colombiano.

La dramaturgia de Esteban Navajas Cortés se caracteriza por la belleza del lenguaje y la mezcla de ironías permanentes con cargas de humor colorido que van desenmascarando las intenciones y los intereses velados de sus personajes antihéroes, a lo largo del tratamiento del tema. Los temas de sus obras casi siempre están relacionados con las protestas sociales por la tenencia y el acaparamiento de la tierra que conmovieron las décadas de los setenta, ochenta y noventa, y lo que va transcurrido del siglo XXI, época donde las tenuous “reformas agrarias” han sido

siempre una frustración permanente para el campesinado y una de las causas que alimentan día a día el caldo de cultivo de la violencia en Colombia, un país donde las clases privilegiadas se niegan a ceder una parte mínima de sus privilegios. También Esteban Navajas Cortés ha abordado piezas de corte histórico, como es el caso de su última obra, *Fantasmas de amor que rondaron el veintiocho*, Premio Nacional de Dramaturgia 1994, otorgado por el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), donde se narran los sucesos que terminaron en la terrible Matanza de las Bananeras, en Ciénaga (Departamento del Magdalena), en 1928, y que ha dado pie para algunas de las más importantes obras del teatro colombiano en décadas pasadas, entre ellas: *Bananeras*, creación colectiva con dramaturgia de Jaime Barbini, *Soldados* de Carlos José Reyes, *Soldados* en versiones de Enrique Buenaventura, *El sol subterráneo* de Jairo Aníbal Niño y *Academia de baile* de Guillermo Henríquez Torres, entre otras.

En 1983 su obra *Canto triste de una sombra de boxeo* fue estrenada en Cartagena por el grupo Teatral La Pandonga, bajo la dirección de Laura García. Igualmente en el 2002 *Fantasmas de amor que rondaron el veintiocho* fue puesta en escena por los estudiantes de último año de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), bajo la dirección de Paco Barrero, siendo estrenada en temporada en el Teatro Cristóbal Colón en Bogotá.

Teatro

La agonía del difunto (1975);

La comparsa del juicio de Manzanillo; Canto triste de una pobre sombra de boxeo (1983);

El pionero (1985);

Trueno y Fango –Trilogía–. (s.f.); *Difuntos express* (s.f.); *Comparsas del juicio final* (s.f.);

Fantasmas de amor que rondaron el veintiocho (1990);

María (Adaptación para Ballet de la novela de Jorge Isaacs, 1995).

+ Fernando Duque Mesa es investigador del teatro y profesor universitario. Este ensayo hace parte de un libro suyo en proceso sobre el Teatro Colombiano, y nos lo ha cedido para esta Antología.

Personajes

V A L E N T I N A Mujer casada de 37 años

E L O Í S A Su amiguita del alma

UNA MESA CON PARASOL Y DOS ASIENTOS EN LA TERRAZA DE UN CAFÉ-BAR. ALLÍ SE ENCUENTRA SENTADA ELOÍSA. VISTE PELUCA RUBIA, PEINADA CON UN VOLADIZO EN LAS PUNTAS, AL ESTILO DE LOS AÑOS SESENTA. TOMA TÉ HELADO CON YERBABUENA EN UN VASO ALTO CON DOS PITILLOS.

ELOÍSA: (*Al público*). Esta es una de esas tardes que a uno le gusta llamar extrañas, pero que, si se mira bien, era bastante predecible. Parece que hubiera atravesado una puerta de la dimensión desconocida. Durante semanas me dije: no vas a comer el fruto prohibido. No vas a comer el fruto prohibido, zopenca. Y, ¡zas! Aquí estoy esperando al esposo de mi mejor amiga, de Valentina, para un encuentro fortuito. Solicitado por él, obviamente. Ah, claro, lo ha almibarado con el cuento de que tiene que confiarme ciertas intimidades del alma. Cuitas, me dijo. Esa película me la conozco de principio a fin. Me hará infidencias sobre lo mal que le va con mi amiguita del alma: su esposa Valentina. Pondrá los ojos gachos, la voz sentida, tal vez lllore un poco y finalmente gima por la suerte de los hijos. Y yo, boba que soy, le prestaré el hombro para que lloriquee y derrame cataratas de mocos. Compartiré su aflicción y... ya saben, una cosa conduce a la otra y esa a la otra y a la otra... La historia la conozco. Es como esos sueños circulares que se repiten una y otra vez. Pasó lo mismo con Arturo el esposo de mi ex amiguita Mariela, con Carlos Mario el de mi ex amiguita Adriana y con Felipe, el de mi ex amiguita Sonia. Hoy en día no se puede confiar en las amigas. Arman unas crisis matrimoniales de padre y señor mío. ¡Dios Santo, qué zafarranchos! Con escándalos en restaurantes, persecuciones en taxis, tijeretazos en la ropa del uno y del otro; incluso con visitas a un santón del vudú, bien provistas de alfileres, eso sí. Una escucha y consuela a sus pobres maridos y después cuando hacen las paces, entre cobijas revolcadas, acuerdan que la mala del paseo soy yo. Amiguitas: si amenazan con

divorcio, cumplan y dejen que las otras comamos del sobrado. Esa película ya la vi (*Casi lloriqueando*) y, sin embargo, ¡aquí estoy en primera fila, con pantalla en cinemascope y sonido envolvente! Tengo que calmarme. Si voy a cometer estas barrabasadas debo hacerlas con inteligencia y sangre fría. Fíjense en el sitio: Es una terraza abierta, en la que se disfruta viendo transitar a los peatones. Envidiando a unos pocos de ellos y despreciando a los demás. A nadie se le ocurriría encontrarse con un posible amante en un sitio así. Por lo general, buscan un lugar oscuro y recóndito. Los dos escapados lucen nerviosos y con los ojos inquietos. No se disfruta nada en esas circunstancias. El trago sabe amargo y las manos del amante furtivo se posan sudadas entre nuestros muslos. Nada de eso va conmigo. Si yo, Eloísa Valdivieso, la voy a defecar, ¡la defeco con altura! Observen los pequeños detalles: té helado. No pedí mi consabido bitter con ginebra. Nadie va a sospechar de dos amigos que toman té helado en una terraza abierta. Es un detalle inteligente. Otro detalle es la naturalidad. (*De su bolso saca gafas ahumadas y guantes de satén hasta los codos. Los viste*). Ya ven: la naturalidad es básica en estas circunstancias. Nada de miraditas nerviosas ni punta de pie agitada. (*Su pie bambolea y lo detiene*). Control total. Por último, el establecimiento. Mi amiguita Valentina jamás viene por estos lados. Ya le parece un poco venido a menos. Mañé, dice ella con su encantadora sonrisita de superioridad. Ella no va sino a los sitios que están en la cresta. En estos momentos debe estar cocteleando en la discoteca Zummum, ya no sale de allá. (*Valentina cruza el andén. Eloísa la percibe y adopta el escorzo más forzado imaginable. Valentina avanza otros pasos y se detiene, gira lentamente. Observa a su amiga. Ella se retuerce aún más*).

VALENTINA: ¡Amiguita! (*Eloísa se tira el sombrero sobre la cara*). ¡¡Amiguita!!! (*La rodea y le levanta la cara. Esta vez le repite suave y cantarina*). Amiguita.

ELOÍSA: Ah, hola amiguita, qué alegría verte. (*Se levanta y la saluda con dos ósculos*).

VALENTINA: ¿Por qué te escondías de mí?

ELOÍSA: ¿Yo?

VALENTINA: ¡Siii, túuu! Dos veces te grité: ¡amiguitaaa!!!

ELOÍSA: Ah, esa eras tú.

VALENTINA: ¿Quién más iba a ser? Te grité dos veces.

ELOÍSA: Eso fue lo que me confundió. (*Le imita el grito*). ¡Amiguitaaaa! Amiguitaaaa! Caray, nunca nos llamamos así. Siempre lo hacemos con cariñito: amiguita Valentina...

VALENTINA: (*En el mismo tono melodioso*). Amiguita Eloísa. Mira cómo son las cosas. No pasamos por aquí en años y hoy, precisamente...

ELOÍSA: El mundo es un pañuelo.

VALENTINA: (*Toma asiento*). Por favor, amiguita, sin frases de cajón. Las odio. Déjame verte: estás como para Halloween. Quitate esas gafas ahumadas. Son casi las seis y las nubes son de páramo.

ELOÍSA: Bueno...

VALENTINA: Y esa ropa... Nunca te había visto tan estrafalaria. Ya nadie usa guantes y sombrerito para tomar el té. Luces como Audrey Hepburn en *Desayuno en Tiffany's*. Sabes de quién hablo, ¿no?

ELOÍSA: Sí, de la mujercita esqueleto a la que le gustaba abrazar niños esqueletos en Etiopía.

VALENTINA: La misma. Solo te falta una pitillera y un cigarrillo extra-largo.

ELOÍSA: A propósito... (*Busca en la cartera*). ...Aquí los tengo...

VALENTINA: Ni los saques, te verías ridícula. (*La taladra con la mirada*). Mírame a los ojos. (*Eloísa se sienta dócilmente y la mira*). Qué alivio siento al mirar los ojos translúcidos y honestos de una buena amiga.

ELOÍSA: Bueno, yo.....no tanto...

VALENTINA: Lo sé todo. ¡A mí no me engañas! (*Su amiga no puede evitar el sobresalto*). ¡Estás esperando un galán!

ELOÍSA: No sé qué te hace pensar...

VALENTINA: Tal vez un tinieblo. No, tú no eres de tinieblitos. Siempre te ha gustado comer fino; de segunda mano, pero fino. ¿Un lindo chulo universitario...? Este no sería el sitio para un chulo. Definitivamente es un galán.

ELOÍSA: A decir verdad, sí espero a alguien... (*Hace un pequeño gesto con la mano, para espantar a su amiga*).

VALENTINA: (*La escena se congela. Valentina va al frente y se dirige al público*). Claro que espera a alguien. (*Imita el gesto de despedida de su amiga*.) Espera

a mi esposo, al tontaina de Miguel. La mega-ramera, super-zorra, hiper-güaricha, maxi-perra, macro-puta, archi-culipronta de mi amiguita espera al hiper-zoquete, maxi-cretino, súper-majadero, mega-baboso, ultra-canalla, tetra-crápula de mi marido. Y ahí está, como si nada. Ridículamente disfrazada para una comedia romántica de los sesenta. Cree que eso la hace indetectable. Pero yo ya me había olido el tocino rancio y conseguí la prueba reina. (*Saca del bolsillo un papelito*). Desde hace un par de semanas les hago el seguimiento. Cuando me enteré que venían a este café, estuve urdiendo las más dulces venganzas y escándalos. Quería meterlos en la alcantarilla de la vergüenza. Pero cuando la vi tan patética –obsérvenla, como si estuviera esperando que Rock Hudson la recoja en una ‘Lambretta’–decidí pasar enseguida al plan B. No, no crean, no se trata de traer mi Cuatro por Cuatro y arrollarlos en la terraza. Ese es el plan C. Quiero ver cómo se desmoolatan conmigo aquí, en medio de los dos. (*Se sienta y se descongela la escena*). Qué bueno, amiguita, que al fin tengas a alguien...

ELOÍSA: ¿Cómo que al fin?... Si no me he casado es porque no he querido. Prefiero comer a la carta.

VALENTINA: ¿El que saca la carta mayor te monta? (*Las dos ríen forzadas y desafinadas*).

ELOÍSA: Ay, amiguita... (*La escena sufre un medio congelamiento. Le habla al público*). Estoy mamada de sus chistes flojos sobre mi soltería y mi soledad. Estoy hasta la coronilla de sus aires de superioridad, de sus hijitos rubios, engominados y altaneros. Solo hablan en inglés. “Daddy, daddy, I want a hot dog” dicen con sus zapateos y vocécitas imperiosos. Lo más doloroso de todo es que le salieron bien lindos los culicagados. Estoy hasta las tetas de su esposo con apellidos... (*Lo piensa*). Bueno, lo de su esposo hay que mirarlo dos veces. Lo más seguro es que el pobre esté también remamado de las tremolinas y alharacas que le arma Valentina, mi amiguita. (*Valentina, en segundo plano y discretamente, saca de su cartera un frasquillo con licor. Lo bebe*). Pobre de él... No sé si esta cita suicida la acepté como un desquite íntimo de todos los desaires engreídos que me hacen ellos. O, porque en realidad siento los celos feroces que todas sentimos por los logros de las amigas. (*Lo piensa*). Aceptémoslo, creo que es lo segundo. Pero, ahora que la veo ahí sentada, criticando mi bello atuendo de mujer fresca y moderna en plan de terraza, con sus humos de esposa

colmada y sus sonrisitas de superioridad, voy a prestarle mi hombro a Miguel para que lllore todo lo que le dé la puta gana y... Ya saben... Una cosa conduce a la otra y, después a la otra y después a la otra... Y jugaremos tute... ¡y voy a dejar que siempre saque la carta mayor!
(*Se descongela la escena*).

VALENTINA: Mejor me voy. No quiero ser imprudente. (*Se levanta*). ¿A qué hora esperas a tu... alguien?

ELOÍSA: En unos veinte minutos.

VALENTINA: Bueno, en ese caso (*Se sienta de nuevo*) alcanzamos a charlar un rato...

Eloísa hace un gesto maldiciéndose por abrir la boca. Hay un silencio incómodo. Miran a los peatones.

ELOÍSA: Nunca vienes por estos lados.

VALENTINA: Ay, Eloísa, si supieras...

ELOÍSA: ¿Qué?

VALENTINA: Lo que me trajo por aquí.

ELOÍSA: No, ¿qué fue?

VALENTINA: (*Silabeando*). In-ter-cep-ta-ción.

ELOÍSA: ¿De qué hablas?

VALENTINA: Intercepté un mensaje de otra mujer para Miguel.

ELOÍSA: (*En pánico bota el buche de té que tiene en la boca*). ¡No!

VALENTINA: (*Interpreta el pánico de su amiga como sorpresa*). ¡Sí!

ELOÍSA: No te lo puedo creer. No de Miguel.

VALENTINA: Te lo juro. Todo fue tan casual... tú sabes... Bueno, tú no sabes, pero el Miguel es un muérgano de siete suelas. Todo se lo tengo que hacer. Incluso le escojo la pinta de cada día. No es capaz de hacer algo en casa, ni de levantar su ropa sucia. Eso lo hago yo, imagínate. Claro que aprovecho para olerla y esculcar todos los bolsillos. Y ahí fue.

ELOÍSA: ¿Qué?

VALENTINA: Intercepté una nota. Decía: “Te cumpliré la cita acordada y lo que ha de ser que sea”. Firmado “Lulú”.

ELOÍSA: (*Al borde del desmayo*). ¡Nooo!

VALENTINA: Sí. Tal cual. “Lo que ha de ser que sea” que vaina tan melodramática. El Miguelito ligó con alguna ‘ñera’ ordinaria y baja, con un reptil. ¿No crees?

ELOÍSA: (*La mira con los ojos en pestañeo continuo. Abre la boca y no se le ocurre nada contundente*). Bueno, que sea un reptil tal vez no...

VALENTINA: Cierito. Por qué voy a insultar a las pobres culebritas que nada me han hecho. Diría mejor que es una salamanqueja, una babosa, una protozoaria, una estafilococo.

ELOÍSA: ¿Estafilococo Dorado?

VALENTINA: Esa es la bacteria más letal.

ELOÍSA: Sí, pero es de un lindo color.

VALENTINA: (*Repasa sus hermosas joyas de oro*). De acuerdo.

ELOÍSA: Déjalo en reptil. No exageres.

VALENTINA: Lulú. ¿Quién diablos se llama Lulú hoy día? La única Lulú que conozco es de una historieta cómica. Era una putica fea y precoz que siempre intentaba meterse a la fuerza en el club de los chicos.

ELOÍSA: Tampoco conozco ninguna Lulú...

VALENTINA: (*Sigue hablando como para sí*.) Estaba escrito en letra grande y cursiva, estilo Palmer, como el que enseñan las monjas. (*Escribe en el aire con grandes rasgos*). Lulú. Con una fina tilde en todo el centro de la “u”. Como lo enseñan las monjas. Tú lo sabes por que estudiaste con monjas. ¿No es así?

ELOÍSA: Sí... Pero, fijate, (*Atolondrada*) a mí me enseñaron con bolitas. Bolitas y palos, tú sabes, todo va en palos y bolitas. (*Comienza también a dibujar las letras en el aire*). La “a” es una bolita y un palo a la derecha, la “be” es la misma bolita con el palo a la izquierda. La “pe” es la misma bolita pero con el palo para abajo. La “q” es la misma bolita pero con el palo abajo y en la mitad....

VALENTINA: (*Toma de su frasquillo un sorbo*). Como por entre el jopo.

ELOÍSA: No te burles...

VALENTINA: No fue mi intención. Con doce años que llevamos de amiguitas y no estoy segura de cómo es tu letra. Hubiera jurado que es Palmer. Al fin y al cabo estudiaste con monjas.

- ELOÍSA: ¿Y qué? Las presas también estudian con monjas y a duras penas escriben.
- VALENTINA: Cierto.
- ELOÍSA: ¿Entonces?
- VALENTINA: Entonces, ¿qué?
- ELOÍSA: Interceptaste la nota y templaste aquí. No lo entiendo.
- VALENTINA: Oh, me llené de ira, caí en un frenesí ridículo, lloriqué toda la mañana. En venganza aporreé todos sus palos de golf y a las doce del día me sosegué. *(Se quita un zapato y le muestra el pié amoratado)*. Mira.
- ELOÍSA: ¿Y eso?
- VALENTINA: El maldito hierro de golf número cinco. Por la tarde salí a buscarte. Necesitaba hablar con alguien íntimo y leal...
- ELOÍSA: Ay, amiguita, cuánto lo siento...
- VALENTINA: Te busqué por todos lados. Fui a nuestros bares favoritos. No respondías al celular, nadie daba razón de ti. Por último me dije: voy a esa placita a la salida de Bogotá. Total, hace años no paso por ahí. Nadie me conoce y tengo toda la libertad de zamparme una docena de Campari con ginebra. Eso es lo que tomas cuando estás en plan de “comer a la carta”. *(Eloísa abre la boca para revirar. No la deja)*. Debe ser muy efectivo porque siempre te funciona. Pero hoy estás tomando té helado con hierbabuena. *(Eloísa intenta replicar sin resultado)*. Me parece bien. Nunca lo aflojes en la primera cita. A menos, claro, que estés atiborrada de Campari con ginebra y el pobre diablo sea Antonio Banderas. Dime: ¿ese “alguien” está como para chuparse los dedos?
- ELOÍSA: Valentina, amiguita, no lo tomes a mal pero prefiero que te vayas. Voy a sentirme incómoda si él llega y te ve conmigo.
- VALENTINA: *(Lo piensa)*. No, definitivamente no. Esto está mal.
- ELOÍSA: *(Con un pequeño sobresalto)*. ¿Qué está mal?
- VALENTINA: Que tú estés aquí sentada mientras lo esperas sorbiendo té helado como una majadera. No es decoroso para una mujer. Te diré qué haremos. *(La toma del brazo y la levanta de la silla. Eloísa se deja llevar dócilmente)*. Caminaremos unas pocas cuadras. *(Comienza a pasearla)*

por proscenio). Miraremos vitrinas un rato. Daremos vueltas a la placita para acordarnos de siete años atrás, cuando este lugar estaba de moda. Tú tomabas tus Camparis con ginebra y le guiñabas el ojo a cuanto pizco se te cruzaba (*No le para bolas al enojo de su amiga*) y yo te comentaba lo feliz que era con el nacimiento de nuestra segunda hija y lo plena que me sentía en mi matrimonio. Miguel me abrazaba por los hombros y me susurraba dulcerías en los oídos. (*Valentina abraza por detrás a su amiga y le canta al oído*). “Volare, ooh, ooh, ooh ooh! Cantare ooh, ooh, ooh ,ooh! De azul, pintado de azul, volando entre nubes de azul...” (*Las dos se dejan arrobar por el recuerdo*). Y tú... tú, buena amiga al fin y al cabo, nos mirabas enternecida, sin una pizca de envidia en tus ojos...

ELOÍSA: (*Se detiene ante una vitrina rutilante*). Mira ese bolso, ¡por Dios!

VALENTINA: Ah, es un ‘Prada’ original. Debe costar dos mil dólares. Ni la mires, esa cartera equivale a dos micro sueldos tuyos. ¡Increíble! Tanto culiprontismo con los jefes de personal y nunca levantaste buen ‘camello’. (*La mirada de Eloísa es de rencor. Valentina hace caso omiso. Regresan*). Y como quien no quiere la cosa pasamos por delante de la mesa y saludas con cara de sorpresa alborozada. ¡Hola...! (*Se queda estática*). No me has dicho el nombre del galán.

ELOÍSA: Humm... Roberto.

VALENTINA: (*Remeda a su amiga*). ¡Hola, Roberto! Discúlpame por llegar un poco tarde. Me encontré con mi amiguita del alma y se nos fue la tarde en un santiamén. Te la presento: Valentina. Valentina, él es Roberto. (*Abandona el remedo*). Enseguida me despido. Si te doy dos besos significa que me pareció regio. Si te doy uno es porque está regularcito. Como quien dice: “peor es nada”. Si me despido de mano, es porque está chimbo a morir. Nada que hacer. Ni con diez bitters y ginebras le dejas que saque la carta mayor.

ELOÍSA: (*Se ancla en el asiento con determinación*). Eso no va a suceder. Sencillamente, tú das la media vuelta y te enfilas hacia... (*Pausa*). No sé a dónde pero te esfumas. Yo me quedo tomando té. (*Valentina se muestra sentida*). Ay, amiguita, de veras que me duele mucho lo de Miguel. (*Se pone la mano en el corazón y dramatiza*). Pero debes entender la situación tan delicada en que me encuentro ahora.

VALENTINA: ¿Dónde?

ELOÍSA: ¿Qué?

VALENTINA: ¿Dónde te duele? Dijiste que te dolía lo de Miguel.

ELOÍSA: (*Sale rápido de su embarazo*). En todas partes. Te juro que tengo el espíritu astillado.

VALENTINA: (*Conmovida*.) Ay, amiguita linda. (*Se sienta y le toma una mano entre las suyas*). Eso es lo más lindo que me han dicho. No hay nada como la solidaridad de una amiga. “El espíritu astillado” sonó poético. Y hay que ver lo que duele una sola puta astilla de esas.

ELOÍSA: (*Teatralmente sorbe té para demostrar su determinación*). Sigo tomando té y esperando a ese “alguien”. Y, si eres buena amiga, te haces humo.

VALENTINA: Usaremos nuestro código.

ELOÍSA: ¿De qué hablas?

VALENTINA: De nuestro código de fiestas.

ELOÍSA: (*Trata de descifrar. Se rinde*). El código de fiestas...

VALENTINA: Ya sabes, cuando estamos en una fiesta y alguien a tu derecha te mira con ojitos glotonos, yo te digo: “Papazote a las three o'clock”. Si Roberto llega por la derecha, estiro los labios así. Simulo una gran sonrisa y digo entre dientes: “papazote a las three o'clock”. Es un sencillo ejercicio de ventriloquía.

ELOÍSA: Que no va a funcionar.

VALENTINA: ¿Por qué?

ELOÍSA: Papazote, tiene dos ‘pes’. Los ventrílocuos evitan la ‘pe’, creo.

VALENTINA: (*Asombrada*). Quién lo creyera. O sea que un ventrílocuo no podría decir por ejemplo... (*La mira a los ojos y grita.*) ...¡Putá!

ELOÍSA: (*Anonadada y cubierta de vergüenza mira a las otras mesas de la terraza para ver si han escuchado el improperio*). No, creo que no.

VALENTINA: ¿Qué palabra usarían?

ELOÍSA: No sé, tal vez ramera.

VALENTINA: Bueno, tú sabes de eso. De ventriloquía, digo. Volviendo al código, si Roberto aparece por la izquierda, te digo: (*Otra vez simula la gran sonrisa y omite las ‘pe’*). A -a-zote a las nine o'clock ; si nos cae por el frente, será a las twelve. ¿Está claro? Por el frente, es a las doce. Las twelve.

ELOÍSA: Por atrás será a las six o'clock, supongo.

VALENTINA: Las six o'clock no sirve. Ningún hombre se acerca a las six o'clock, porque no puedes verlos. Cuando te divisan, ponen su mejor cara de idiotas, babean, se acercan sigilosamente por las three, las nine o las twelve o'clock y sueltan uno de sus bien ordinarios piropos. (*Remeda a un zorrero. Mira los senos apetecibles de Eloísa y le espeta*). Uy, mamita, tiene más ubres que una Holstein con dos terneros. Nunca se acercan por las six o'clock.

ELOÍSA: ¿Nunca?

VALENTINA: Nunca. (*Pausa*). Espera un momento: sí, lo hacen. (*Titubea*). Oh, no te puedo contar esto. Es muy íntimo y algo bochornoso.

ELOÍSA: (*Picada por la curiosidad*). Qué, cuéntame.

VALENTINA: Oh, no. No podría...

ELOÍSA: Para eso somos amiguitas.

VALENTINA: Ni mi confesor lo sabe. No he encontrado con quién desahogarme...

ELOÍSA: Conmigo. Vamos, soy tu amiguita del alma.

VALENTINA: Podrías difundir esto y desprestigiarnos.

ELOÍSA: Seré como una tumba. (*Sella sus labios como si tuvieran cremallera*). Cortapicos y callares para las niñas deslenguadas.

VALENTINA: (*Acerca su cara para contarle algo escabroso. Eloísa también la acerca expectante*). Miguel siempre se me acerca por las six o'clock.

ELOÍSA: (*Al principio no capta el mensaje*). ¿Quieres decir que Miguel...?

VALENTINA: (*Asiente con gravedad*). Pensé llevarme este secreto a la tumba. Siempre le da por las six o'clock.

ELOÍSA: ¿Siempre?!

VALENTINA: Siempre.

ELOÍSA: (*Anonadada*). No lo puedo creer. Bueno, pero tienen tres hijos. Entonces, ¿cómo...?

VALENTINA: Ah, bueno, de vez en cuando tengo que ponerme terca e insistirle: a las twelve, mijito, a las twelve. Pruebe que está sabrosito. (*Eloísa retrocede al respaldar del asiento. Está abatida y con la mandíbula a punto de descolgarse*).

- ELOÍSA: Nunca lo hubiera creído de Miguel...
- VALENTINA: A veces... A veces... (*El llanto pugna por salir*). Creo que es un perverso. Ya sabes...
- ELOÍSA: ¿Un cacorro?!
- VALENTINA: Eso. (*Las dos quedan silentes pensando en esa posibilidad*). Muchas veces me he preguntado si Lulú es un hombre.
- ELOÍSA: Lulú no puede ser un hombre. Ningún hombre se haría llamar Lulú.
- VALENTINA: Luis luna. (*Entusiasmada*). Luis Luna puede ser Lulú.
- ELOÍSA: Cierto. Pero, ¿quién es Luis Luna?
- VALENTINA: Tendremos que averiguarlo, amiguita.
- ELOÍSA: Eso es un desatino. Con esa lógica cualquiera puede ser Lulú.
- VALENTINA: A ver, ¿quién?
- ELOÍSA: (*Lo piensa*). Lucas Lucardi, por ejemplo.
- VALENTINA: Nadie se llama Lucas Lucardi. Es demasiado... no sé, Corín Tellado.
- ELOÍSA: (*Enojada*). Pues si yo tengo un hijo llamado Lucas y me caso con un señor Lucardi, mi hijo se llamará Lucas Lucardi.
- VALENTINA: Concedido. No te enfurruques. (*Se forma un pequeño silencio incómodo*). No puede ser un efebo.
- ELOÍSA: ¿Un qué?
- VALENTINA: Un mariconcito, amiguita. Definitivamente, no.
- ELOÍSA: Llegas a conclusiones rápidas.
- VALENTINA: A los gays les gustan grandes. Más es mejor, dicen. En los sexshops... ¿Has entrado en un sexshop?
- ELOÍSA: (*Tartamudeante*). No, nunca se me ha ocurrido... Ppsss, no que me acuerde.
- VALENTINA: Te decía: en los sexshops, los gays se compran el consolador más grande que encuentren. El Gladiator XXL, con espinas en la punta y batería de nueve voltios. Si pudieran, comprarían un taladro de asfalto. Nosotras compramos el Mini-kent liso y plateado, para que, si se nos cae de la cartera, piensen que es el pintalabios. Vamos como estúpidas declarando en todas las revistas de peluquería que el

tamaño no importa. “Lo importante es el interior, el alma y el sentido del humor”, así dicen todas las misses. Pues, que se casen con el padre Nicolás o con Cantinflas. ¡A nosotras sí nos gusta un buen pescuezo de pavo!

ELOÍSA: (*Arrebatada por el discurso*). ¡Bravo, a comer pescuezo, bravo! Eso estuvo muy bien.

VALENTINA: (*Toma de su frasquito de licor*). Hacía años que quería gritar eso a todo pulmón: ¡A mí que me den un buen pescuezo de pavo y me lo como desde el pico hasta el moco!

ELOÍSA: (*La aplaude de nuevo*). Bravo. A Dios gracias, tienes al bien dotado del Miguel.

VALENTINA: ¿Miguel? No seas tonta. Por eso te decía que Lulú no podía ser un tinieblito.

ELOÍSA: No querrás decir que Miguel...

VALENTINA: (*Asiente con lástima*). Con decirte que mi Minikent Silver parece Gulliver al lado de un liliputiense.

ELOÍSA: Esa sí no te la creo. No lo vayas a tomar a mal, pero cuando Miguel viste los bluyines apretados, se le ve un ‘mercado’ bien interesante. He mirado sin querer, claro.

VALENTINA: (*Le hace señas con el índice para que acerque el oído*). Trucos, puros trucos. Enrolla las medias de jugar tenis y se las coloca con todo el esfuerzo del caso en los calzoncillos hacia la pierna derecha. Observa que siempre tiene el ‘mercado’ a la derecha, como los toreros zurdos.

ELOÍSA: ¡Caray! Nunca pensé que los hombres hicieran eso.

VALENTINA: Los hombres no, Miguel sí. Pero lo entiendo. ¿Has visto los quesillos pera frescos? (*Eloísa asiente*). Tienen forma de criadillas de chivo con un pitoncito arriba. Si le colocas peluquín a un queso pera, tienes un buen retrato del pescuecito de Miguel.

ELOÍSA: Me has dejado fría.

VALENTINA: Tal vez es hora de que cambies ese té por un bitter con ginebra. Quién quita que Roberto sea una bragueta brava.

ELOÍSA: Todo pensé de Miguel menos que...

VALENTINA: Oh, sí. Me cago en eso del “espíritu y el buen humor”...¡Pues que Lulú reviente de la risa cuando se la tire a las six o`clock mientras le

lee su vieja agenda de chistes. ¡Ja! (*Burlesca total*). “El espíritu y el buen humor”. ¡Majaderías! A propósito, le voy a quemar esa inmunda agenda de chistes. Ya me tiene hasta las narices con sus chistes arqueológicos. ¿Te acuerdas del chiste del cura que llena el crucigrama?

ELOÍSA: Claro.

VALENTINA: Todavía lo cuenta.

ELOÍSA: Uffff, viene con ese desde hace diez años.

VALENTINA: Con ese y con todos. Cuando se levanta en una fiesta y abre su agenda, todos sus amigos salen a perderse como ratas en naufragio. Se ha convertido en un pelmazo vergonzante. ¡“El espíritu y el buen humor”, ja! Cuando quiere levantarme el estro, saca su infecta agenda de chistes verdes.

ELOÍSA: ¿Levantarte qué?

VALENTINA: El estro, amiguita. (*Como la otra sigue sin entender*). El pique-nique, los calores, el moja-calzón, el cachondeo, ¡la arrechera, mija!

ELOÍSA: No tienes que ponerte culta para hablar de nuestros vapores.

VALENTINA: Qué cosita, trata uno de hablar apropiadamente por un minuto –¡un solo minuto!– y nadie te entiende.

ELOÍSA: Yo soy de la generación X. No somos muy amigos de los diccionarios sino de los celulares.

VALENTINA: Conque esas tenemos. ¿Y yo, de cuál generación soy? Apenas te llevo dos años y ya para ti soy de la generación zeta. Uso el celular contigo con un ahínco que merece mejores causas. Como cualquier desenfadada chica X.

ELOÍSA: Estás tan atrás que pareces la cola de un brontosaurio. Muy paleolítica inferior. Las verdaderas chicas X, consumimos éxtasis.

VALENTINA: Pasaste de la sicodélica a la farmacopea del culiprontismo, en un solo salto. Eso te ahorra mucho en ginebras; pero, déjame decirte: te verás ridícula mamando chupetas en saloncitos electrónicos. (*Saca el celular de su bolso. Marca el número de su amiga. Timbra, Eloísa lo saca de su bolso*). ¡Hola, amiguita!

ELOÍSA: ¡Hola, amiguita! Como en los viejos tiempos.

VALENTINA: ¡Quién lo creyera! Llevamos doce horas sin hablarnos por celular.

Desde que apareció Lulú.

ELOÍSA: ¡Sí, quién lo creyera!

VALENTINA: Aló, hola, ¿me captas?

ELOÍSA: Perfectamente.

VALENTINA: Ay, qué teléfono tan cuco tienes, déjame verlo. (*Los truecan*). Vaya y venga, qué juguete tan lleno de luces y melodías. Escucha: es 'Viva las Vegas'. Cuán cosmopolita eres. Roberto te quiere mucho, sin duda, por que este Rolls Royce de los celulares, no lo puedes pagar tú. Tienes uno de esos puestos de mucho nombre y poco sueldito. A duras penas te da para comprar esos horribles sastres en colores pastel que usas. Ay, mira quién está de número uno en tu discado automático.

ELOÍSA: ¡No tienes derecho a mirar!

VALENTINA: Para eso somos las amiguitas del alma. ¡Sorpresa!, Miguel, mi esposo, está de number one.

ELOÍSA: Y bueno, es el esposo de mi mejor amiguita.

VALENTINA: Tú sabes, hay una ley escrita en mármol: primero en el celular, primero en el corazón.

ELOÍSA: Estupendo, gran ley de granito. Miremos quién está en tu lista rápida: ¿Parmenio?!

VALENTINA: (*A pesar de su sangre fría, no alcanza a tapar del todo su conturbación*). El palafrenero de mi yegua de salto.

ELOÍSA: Acabas de decir: ¡primero en el celular, primero en el corazón!

VALENTINA: Así es. Mi yegua antes que nadie. Claro, que después de ver esta comedia, todos van a reorganizar sus directorios. Una vez tuve un amigo, un pobre diablo. Al cabo de dos años de noviazgo estaba todavía en el puesto seis del directorio rápido de su novia. El ex novio estaba en el puesto uno. ¿Adivina quién se iba con ella a Cartagena?

ELOÍSA: ¿El ex?

VALENTINA: Eres una Einstein.

ELOÍSA: No es justo. Tú, por tu nacimiento, puedes llegar oliendo a boñiga y sudor de tu yegua de salto y los hombres se acercan a ti como si estuvieras bañada en Chanel Cinco. "Maiden Gwendelein the

second”. Ese es el nombre de tu yegua, ¿cierto? Caray, casi ni puedo pronunciarlo. Tendría que traer al chambelán de la reina Isabel para que anunciara a la señorita.

VALENTINA: Ni tan señorita; ya me ha dado tres potrillos.

ELOÍSA: ¿Con ayuda de Parmenio?

VALENTINA: Hay que reconocer que tu humor se ha afinado algo. Debes andar en compañías inteligentes últimamente.

ELOÍSA: Es bueno y natural madurar con la edad y las compañías enriquecedoras. Debe ser algo irritante que a una, en la cuna, le limpien el rabo con pergaminos y que el sonajero se lo tengan que amarrar al meñique, por que es el único dedo que tiene estirado.

VALENTINA: Te equivocas: un buen matrimonio y tres hermosos hijos bilingües son los que me dan un aura madura, sosegada, de que tengo el control de mi vida. Si estuviera sorbiendo té sola y disfrazada, en una terraza, parecería de la generación C. La C de culo.

ELOÍSA: No digas eso. No tienes ningún derecho, amiguita.

VALENTINA: Mira ese atuendo. Esa ridícula peluca. Para no hablar de tus guantes al codo y tus gafas ahumadas.

ELOÍSA: Ya me quité las gafas.

VALENTINA: Oh, no.

ELOÍSA: ¿Qué?

VALENTINA: (*Adopta lo que ella cree es sonrisa de ventrílocua*). Bandido a las three o` clock.

ELOÍSA: (*Se levanta como un resorte y sale despedida*). ¡Ay, Dios mío, no puede ser! ¡Esto no me puede estar pasando! (*Cuando huye se da cuenta que está yendo hacia la derecha y retrocede dando grititos. Valentina disfruta el atolondramiento de su amiga*). ¡Santo cielo, me olvidé que las three es a la derecha!

VALENTINA: Cálmate, era una falsa alarma. Sencillamente pasaba un tipo con cara de idiota. Ya sabes, todos los hombres en plan de conquista ponen cara de idiotas. Sosiégate y toma asiento.

ELOÍSA: (*El pecho le sube y baja por la agitación*). No es el momento para estas bromas.

VALENTINA: No vas a ningún Pénjamo, si cuando llegue tu “alguien”...

ELOÍSA: Roberto.

VALENTINA: Tu Roberto, comienzas a dar grititos y a correr como una gallina espantada a ramazos.

ELOÍSA: (*Toma asiento. Está al borde del quiebre. El juego de su amiga comienza a dar resultados*). Para ti todo es tan fácil. Te gastas aires gran dama. Naciste en cuna rica. Viajas a Europa como viajar a Chía. Tienes don de gentes y tu familia es influyente. Te rodean tres lindos hijos bilingües y con bucles dorados y, de remate, te casaste con un hombre que es un sol de verano.

VALENTINA: No creas.

ELOÍSA: ¿Qué?

VALENTINA: Eso del sol de verano. Ya te conté: Miguel es un viva-la-virgen, incapaz de escoger su propia pinta. Esa tarea la hago yo, todas las mañanas.

ELOÍSA: ¡Valiente sacrificio!

VALENTINA: Y tiene hábitos muy poco pulcros.

ELOÍSA: Miguel es una lámina.

VALENTINA: Come mocos.

ELOÍSA: ¡No-te-lo-creo!

VALENTINA: No le he podido quitar ese vicio. A veces le gustan sorbidos. En el baño los sorbe con grandes rugidos. Dice que saben igual que las ostras, pero son gratis. Sin embargo, las más de las veces los extrae con el meñique y ahí los saborea. En la uña del meñique.

ELOÍSA: ¡Guácala! ¿Cómo haces para besarlo en la boca?

VALENTINA: En honor a la verdad, ¿sabes por qué le permito su manía de atacarme a las six o'clock?

ELOÍSA: (*Abre los brazos sin encontrar respuesta*). Ufffff... no sé.

VALENTINA: Porque así no puedo besarlo en la boca. (*Mira de reojo el efecto de sus palabras*). Y el baño... Ay, Dios mío, el baño. No sé qué hacer.

ELOÍSA: Por lo de su postre de gargajos.

VALENTINA: No, ojalá. El hombre firma en el inodoro.

ELOÍSA: No veo qué tiene eso de malo.

VALENTINA: El hombre firma cuando orina. ¿No lo entiendes?

ELOÍSA: No.

VALENTINA: (*Se pone de pie. Simula que se baja la cremallera del pantalón, saca un miembro masculino y orina. Mientras orina, escribe con el chorro el nombre de su esposo sobre el piso*). Mi-gue-li-to. Así, de lado a lado. Deja emparamados piso e inodoro. Cuando entro al baño no encuentro dónde pisar ni dónde sentarme. Parece que firmara en Palmer, como Lulú o, peor aún, con las grandes bolitas y los palitos de tu escritura. Por similitud, esa opción me parece la más acertada... Aunque, con ese pirulito que tiene, no entiendo cómo hace para firmar de lado a lado. (*Se sienta*). ¿Sabes? Sospecho que usa mis pinzas depilatorias para agarrarlo y sacudirlo.

ELOÍSA: (*Al público*). A la que todo lo tiene nada le sabe. Lleva veinte minutos dándome la lora sobre la tragedia que le toca vivir con Miguel. ¡Semejante lámina de hombre! Y bueno, tiene sus fallitas. ¿Quién no? Tampoco estoy pidiendo a Romeo Montesco. Está en nosotras, las mujeres, hacer las transformaciones necesarias. ¿Que sorbe mocos? Yo, con todo mi amor de mujer madura e inteligente, le pondré todas las noches un platico con ostras crudas al lado del lavamanos para que sacie su antojo. Eso bastará. ¿Que me ataca por detrás? Finjo hemorroides y con mi espíritu seductor lo llevo poco a poco para que coma saladito. Algo debe andar mal en Valentina, si ese hombre tan divino se niega a fornicarla de frente. Pobrecito. Yo, a Dios gracias, todavía tengo mis frutas como si fuera quinceañera. Y una vez clave sus retinas aquí, (*Señala sus pezones erectos*) llegará siempre a las doce en punto. A las twelve o'clock, como dirían sus cretinos hijitos rubios y bilingües. ¿Que orina firmando con el chorro? ¡Valiente cosa, todos los hombres lo hacen! Los más considerados solo ponen las iniciales. Yo, con mi amor entregado de mujer madura e inteligente, no le daré cartilla como hace mi amiguita en forma tan irritante. Enrollaré papel higiénico en mis manos y, con toda la tolerancia del caso, borraré la firma letra por letra. La eme..., la i..., la ge... y así hasta el punto final y luego me sentaré en el inodoro como si nada. Lo que me queda difícil de creer es lo de su micro perinola. En la última fiesta, cuando estábamos bailando, fingí una torpeza y le pasé la mano por ahí. ¡Uuupss! Y les juro que lo sentí como si fuera real. Real y proporcionado, quiero decir. Y no es que yo sea una pájara avezada en

eso de calibrar pescuezos de pavo. Me he comido solamente los que mi amor –y los bitter con ginebra– me han dictado. Además no veo nada malo si su instrumento es para joyería y no para plomería. Las mujeres maduras e inteligentes no le ponemos bolas a eso. Lo más importante es el espíritu limpio y su buen sentido del humor. Sí, así es, aunque ella se burle de este pensamiento altruista. Entiendo que a los gays les guste el Gladiator XXL. Al fin y al cabo, ellos están estrenando liberación sexual, cosa con la que nacimos las de la generación X. Todas son minucias si vemos las ventajas que depara la conquista de un hombre con una posición social encumbrada y una sólida capacidad económica. Los niños no me importan. Extenderé mi falsa sonrisa de madrastra encariñada y los recibiré los fines de semana –eso sí, solo los fines de semana– con un gran saludo en inglés: Hello my pretty babies! Welcome to MY house!

Cuando su amiga termina de exponer sus pensamientos ante el público, Valentina se encuentra en postura de acecho. Mira empecinada hacia la izquierda con los ojos fruncidos de los miopes.

VALENTINA: Mis gafas. Necesito mis gafas. *(Las busca en la cartera).*

ELOÍSA: *(Ya sentada).* ¿Qué bicho te picó?

VALENTINA: Ahora cuando estabas tomando té sin sorber el pitillo y englobada en quién sabe qué pensamientos, observé un tipo allá saltando de árbol en árbol. *(Revuelca desesperada la cartera y su contenido cae desparramado sobre la mesa).* Ah, mira, encontré mi Mini Kent Silver. Te lo dije, es igual a un pintalabios. *(Organiza su cartera).* Maldita sea, con la rabieta de esta mañana se me olvidaron las gafas.

ELOÍSA: *(Miente).* No veo a nadie.

VALENTINA: Allá, detrás de los urapanes. ¿Lo ves? Acaba de saltar.

ELOÍSA: Puede ser un inspector de árboles. *(Le hace señas furtivas al intruso para que se aleje).*

VALENTINA: No seas cretina, amiguita. Los inspectores de árboles no se esconden detrás de ellos, ni brincan como liebres de uno a otro. Y ese inspector tiene, si mi miopía no se equivoca, una camisa azul hortensia.

ELOÍSA: Tienen derecho a vestirse como quieran.

VALENTINA: Hace un rato te conté que Miguel es un inepto incapaz de escoger su ropa. Esta mañana le escogí pantalones grises, camisa azul hortensia y zapatos negros. ¡Míralo! Ahí brincó de nuevo al otro árbol. Tiene camisa azul hortensia.

- ELOÍSA: Yo diría que es rosada tirando a lila. Tiene pantalones negros y zapatos marrones.
- VALENTINA: Ese atuendo jamás lo hubiera escogido yo. ¡Jamás de los jamases! Montañera sí no soy. Míralo, se alejó y se escondió detrás de la araucaria.
- ELOÍSA: Podría estar, tú sabes..., firmando en los árboles.
- VALENTINA: Si es así tiene más apellidos que mi esposo.
- ELOÍSA: (*La remeda un poco desfallecida*). Tiene más apellidos que mi esposo. Lo dices como si nada. Cuántas mujeres se pueden preciar de tener un esposo repleto de apellidos de alcurnia y, como si fuera poco, nadando en dinero.
- VALENTINA: Ay, amiguita, tú sí eres una tonta de capirote. Estos seudo aristócratas criollos son por lo general unos inútiles que ganan méritos con las proezas de los bisabuelos y en cuanto a lo de la plata... Amiguita no seas mala, me estás sonsacando cosas que no le he contado ni a mi madre. Eres malita conmigo, te aprovechas de que estoy herida por lo de Lulú y soy vulnerable. Sabes que cuando estoy vulnerable hago confidencias de más.
- ELOÍSA: Y bueno... ¿En cuanto a la plata?
- VALENTINA: Sencillamente no existe.
- ELOÍSA: (*Empalidece de forma notoria*). ¡¿Cómo?! Pero si viven como reyes.
- VALENTINA: Hasta hace un año, eso podía ser cierto. El Miguelito, ya te lo dije, es un tarambana que vive de los apellidos. Se le abrieron las agallas con lo de la bolsa, quiso esconderle todo el capital a la DIAN, compró unos bonos basura en Nueva York... y, no sé, es algo muy complicado... todavía no he logrado entenderlo. El hecho mondo y lirondo es que no tenemos en qué caernos muertos.
- ELOÍSA: ¿Quieres realmente decir: todo?... ¡¿Todo?!
- VALENTINA: (*Lo escribe en el aire*). TODO. Así con mayúsculas y escrito en bolitas y palitos. No nos queda sino la apariencia, la concha sin tortuga. (*Se resquebraja y simula un lloriqueo*). Ay, amiguita del alma, no sabes por el infierno que atravieso. Miguelito ha vivido de sablazo en sablazo. Los amigos le huyen con más premura que cuando saca la agenda de chistes. Conoces el refrán: no hay dinero, no hay compañero. Y lo peor de todo: a mis three babies los tengo que sacar del colegio bilingüe.

ELOÍSA: (*Sincera y apabullada*). ¡Qué calamidad!

VALENTINA: (*Se desdobra y le habla al público*). Miren a la zorra escaladora, tan pálida como una lápida de cementerio pobre. Le dí donde le duele. En su puto arribismo. Si estuviéramos en una tira cómica, de aquí (*Señala su cabeza*) se elevarían globitos y arriba, en el globito más grande, estaría dibujado un marranito de barro con una ranura en el lomo, como las alcancias de los niños. Y ese marranito tendría dos alas y volaría lejos... cada vez más lejos de ella. (*Lo despide con ironía*). Adiós, marranito. Despidete de él, güaricha. Dile adiós con la manito. (*Toma asiento y vuelve al plano real*). Pensándolo bien, amiguita, puedo sacar ventaja de esta situación. La traición con Lulú me facilitará un divorcio rápido y así puedo caerles a los pocos bienes que le quedan, antes de que lo haga la Dirección de Impuestos. ¡Diablos, esto es una carrera contra el tiempo! (*Se levanta presurosa*). Voy a ver a mi abogado ya mismo, para que lo esquilme. Lo dejaré con una mano adelante y otra atrás. Miguelito dice que soy una alacrana. Pues te cuento, amiguita, que se equivocó de animal. ¡Soy una barracuda! No hay Lulú que por bien no venga. (*Saca el frasquito de licor y bebe*). ¡Salud! (*Al aire*). Gracias, Lulú, ahora te puedes quedar con los huesos, pequeña hiena. (*Se despide con un par de besos de su amiga. Esta es incapaz de incorporarse. Está desmadejada*). Nos vemos, amiguita, y deja esa cara, sé que con la ayuda de mi abogado, salgo de esta mala racha. Te agradezco tu solidaridad. Se te acabó el té. Te aconsejo que pidas un bitter con ginebra, por si las moscas. (*Se retira con paso rápido. Eloísa apenas si puede lanzar un pequeño gemido*).

ELOÍSA: Ay. (*Cae una cortinilla musical. Eloísa, con la mirada perdida en el aire, se quita sus guantes y su peluca. Frustrada, los guarda en la cartera. Observa a un transeúnte imaginario que pasa frente a ella. Le guiña el ojo. El transeúnte se devuelve y Eloísa le invita a tomar asiento con un gesto de la mano. Él lo hace. Eloísa le pregunta*). ¿Es usted casado? (*Parece que el recién llegado asiente porque enseguida ella muestra un interés desmedido por él*). ¡Qué bien! ¿Y su esposa, dónde anda? Si no es indiscreción preguntar. Oh, qué lástima, andan en plan de divorcio. Sí, sé lo dolorosos que son esos procesos, ni me diga. No, no he tenido ninguno, pero todas mis ex amigas los han tenido. Sí, es como una maldición gitana. Ay, si supiera lo que sufrí por ellas. ¿Tiene hijos, de casualidad? ¡¿Dos?, no me diga! ¿Rubios y bilingües? Deben ser hermosos. No, yo no. Estoy muy dedicada a mi trabajo.

Ah, ya sabe: gerenciales periféricas, asesorías free-lance, fabricación de sinergias y tonterías de esas. ¿Y tú? ¡Vaya, trabajas en una multinacional petrolera! (*Gira la cabeza y ordena*). Mesero, dos bitter con ginebra por favor.

Se hace un breve oscuro. La música sube en intensidad. Cuando se prenden las luces, Valentina está sentada en la terraza, en el sitio que antes ocupaba Eloísa. Su ropa ha perdido lustre y tiene un vaso de té helado ante sí.

VALENTINA: (*Sorbe amargamente un poco de su bebida*). Quién creyera que tres años después yo esté en la misma terracita decaída para sorber tragos amargos y esconderme de los ojos inquisidores de las amigas... (*Corrige*) ...ex amigas. Son las más taladrantes. Las que hacen festín y aúllan ante nuestros esqueletos ya sin carne. ¿Se acuerdan? Tres años atrás estaba aquí. Cuando me creía en la cresta de mi vida; era la cereza en el tope del helado. (*Mira hacia los lados para detectar si hay meseros cerca. Saca de su bolso el frasquito de licor. Vierte subrepticamente un poco en su vaso de té. Va a proscenio con el vaso en la mano*). Les hablo de cerca porque la voz baja es la voz de la vergüenza. Cuánto asco siento por mí misma. Cuánta conmiseración. Si otras fueran las circunstancias, estaría en lugares atiborrados, hablando altisonante para que todas escucharan mis logros y plenitudes. Tres años atrás, aquí estuve –¿recuerdan? – como una hiena en ayunas defendiendo el amor de mi marido. Un amor que era una caca. Sí, tal como lo oyen. Casi todas tenemos la caca durmiendo en nuestra cama, respirándonos en la nuca, asfixiándonos con su podredumbre. Ah, pero es nuestra caquita. Nadie nos la quita. En lugar de agradecer a la pobre diabla que se enamora de ese despojo, saltamos como tigresas a defender lo nuestro. El sentido de la posesión le gana la partida al de la dignidad. Y el temor a la soledad hace que amemos desde el tercer sótano, muy por debajo de nuestra línea de orgullo. Todo lo que dije de Miguel era cierto. Lo increíble vuelto certeza. Miguel come mocos. ¿Sorprendidos? Esa y casi todas las barrabasadas que dije, eran verdades. Sucedian. Un pisaverde de treinta apellidos rebuscados, separados por guiones, se escondía en el baño a sorberse los mocos y lloriquear porque la vida era nauseabunda y nadie lo comprendía como su mamá. La mamá, obviamente, había aportado veinte de los treinta apellidos y la mitad de su infelicidad. Durante todo el matrimonio me imprecó porque no le hacía los huevitos tibios del desayuno como su madre. Debían mantenerse tres minutos con quince segundos en hervor de agua

salada. Los huevos tenían que pesar sesenta y cinco gramos. Si eran de menos de sesenta y cinco gramos, el tiempo del hervor se disminuía en dos segundos por gramo. La clara del huevo debía quedar sólida, mas la yema líquida. Le daban ascos si la clara quedaba sin solidificar. Imagínense: un hombre que come los mocos en su meñique, se nausea por un huevo blando. No sé qué otras cosas dije tres años atrás, porque tenía mis colmillos hincados en la carroña de Miguel y no quería, estúpidamente, que Eloísa se lo quedara. Ya recuerdo, hablé sobre los celulares. Dije que había una ley escrita sobre piedra en el monte Sinaí: el primero en el discado rápido es el primero en el corazón. Imbécil de mí, tomé su teléfono celular y miré su agenda. Adivinen quién estaba de ‘number ONE’ de mi esposo. (*Pausa*). ¿No dan? (*Pausa. Sorbe té*). Parmenio. Ese nombre solo fue mencionado ocasionalmente en mi charla con Eloísa. Era el palafrenero de nuestros establos. El que estaba también de primero en mi discado directo. Un jovencito de las montañas, con pestañas que parecían chapolas aleteando y un ímpetu que el semental de nuestros establos envidiaría. Mi esposo le traspasó casi todos los bienes para evadir mi rapiña. Viven juntos y tienen una escuela de equitación. Solo que ahora Parmenio es el dueño y Miguel el instructor. Cuando pienso en ellos siempre me pregunto quién hará de semental y quién de yegua. Sin quererlo, esa tarde de hace tres años, a las six o’clock, le arreglé la vida a Eloísa, mi ex amigueta del alma. La prensa *light* se hace lenguas con la historia de que es la novia de un jeque árabe. “Colombiana vive mil y una noches”, titularon repletos de orgullo patrio. Todo es un embuste. La verdad es que es la barragana del primo segundo del cuñado del hijo de un jeque. Igual da, porque la tiene viviendo en un apartamento en Viena. Cada seis meses llega, la fornicaba, le rodea el pescuezo en oro y retorna a su duna. ¿Y Yo? Aquí me ven, guardando las apariencias. Soy como la cáscara de un huevo sorbido a la que pintan para pascuas. Todavía calzo botas compradas en Milán; pero las pobres ya tienen tres remontas. Me he vuelto experta en conseguir prenderías discretas y clínicas de vestidos. Esas donde voltean las mangas y cuellos, parchan los codos de las casacas y con dos retazos hacen una pelliza de una vieja chaqueta. (*Le da los últimos sorbos a su té envenenado con brandy barato*). Me ofrecen puestos de mucho nombre y pocos dineros como: Apoyos Ejecutivos –léase coime de algún cacao– y Gerencias Periféricas Rotativas –léase administradora simultánea de tres pizzerías de extramuros. Últimamente soy propulsora en marketing

bellow the line. Eso quiere decir, ni más ni menos, que les doy la lata a todas mis amigas, vendiéndoles chucherías chinas de los telemercadeos. (*Mira su reloj*). Caray, en mi 'Cartier' coreano son las seis de la tarde. Las six o'clock. (*Toma asiento*). A esta hora ya pasean algunos transeúntes por el parque. Quién quita que pase algún extranjero proveniente de las dunas. (*Agita los pitillos en el vaso vacío. Mira algunos transeúntes. Por último, saca su botellita de la cartera*). Qué carajos, dejémonos de dobleces por un minuto, un solo minuto. (*Engulle el último trago de un gran sorbo*). ¡Salud!

Apagón final.

Marzo de 2005

*Fernando Duque Mesa**

Universidad Distrital
Academia Superior de Artes de Bogotá

Jairo Aníbal Niño nace en 1941 en Moniquirá, Departamento de Boyacá, Colombia. Ha sido titiritero, actor, director teatral, dramaturgo, cuentista, poeta, guionista, periodista, profesor universitario y pintor. Desde temprana edad le tocó vivir en carne propia la violencia liberal-conservadora en su departamento, cuando los terratenientes desplazaban a sangre y fuego a los campesinos, despojándolos de sus parcelas. Luego trabajó en los más diversos oficios como latonero, marinero, vendedor de cuadros, hasta terminar encantado laborando en uno de ellos; de esta época le viene su interés y recuerdo especial por este bello mundo de la representación, pasando a desempeñarse más adelante como titiritero, siendo considerado como uno de los mejores manejadores de muñecos en su tiempo.

Dirigió el Teatro Arte de Cartagena y desde 1966 el Teatro de la Universidad Nacional, Seccional de Medellín. En Medellín hizo parte de La Brigada de los Artistas Revolucionarios en la Universidad de Antioquia, puso en escena *La madre* de Bertolt Brecht, y dirigió el Teatro del Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid.

En Bogotá ha sido profesor universitario de teatro y literatura en la Universidad Pedagógica Nacional, director en la especialidad en prensa de la Facultad de Comunicación de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y director de la Biblioteca Nacional de Colombia, y de la Escuela Distrital Luis Enrique Osorio.

Su obra más importante, y más representada en Colombia como en el mundo, es *El monte calvo*, escrita en 1966, puesta en escena por Gilberto Martínez Arango, en Medellín, con la Escuela Departamental de Teatro: Con el montaje del grupo de Teatro de la Universidad Libre, bajo la dirección de Víctor Muñoz Valencia, esta obra fue premiada en el V Festival Internacional de Teatro de Nancy (Francia) en 1967, como el Mejor Espectáculo Libre. *El monte calvo* narra la terrible situación de espera y postración en que viven dos ex soldados (Sebastián y Canuto), mendigos por el infortunio, que esperan al Coronel para que les preste un dinero, mientras recuerdan distintos momentos de su vida pasada y solo los cobija el manto del olvido de un estado que no tiene memoria ni gestos de gratitud para ellos.

Desde 1967 hasta 1973 Jairo Aníbal Niño se dedica al mundo del teatro de

muñecos, con el grupo Juan Pueblo, para el cual escribe varias piezas. Una de ellas fue *El obrero que perdió la cabeza*.

En 1966, con su obra *Golpe de estado* ganó el Primer Premio en el II Festival Nacional de Teatro Universitario, premio que también ganó en 1967 con *El Monte Calvo* y en 1969 con *Las bodas de lata o El baile de los arzobispos*. En 1968 obtuvo el Primer Premio en el Concurso de Autores de Teatro convocado por Telecom y la Presidencia de la República. Otras obras fundamentales de su creación dramaturgica son: *El sol subterráneo*, *Los inquilinos de la ira*, *La madriguera* y *Los andariegos*.

Gran parte de la obra de Jairo Aníbal Niño ha sido representada por el Teatro Libre de Bogotá, conjunto surgido de las entrañas del movimiento de teatro universitario, promovido al calor de la conformación de las izquierdas nacionales; este grupo se forma a partir del Teatro Estudio de la Universidad de los Andes (TEUAN), es un conjunto que sale en pleno de la universidad al ser expulsado de dicha institución su director, Ricardo Camacho, en la época de la represión contra este movimiento teatral universitario en toda la América Latina. Por esta razón esta misma base de actores y directores crea en 1973, el Teatro Libre de Bogotá, uno de los conjuntos más prestigiosos y polémicos del teatro colombiano; al que ha estado vinculado el autor, a través del Taller de Dramaturgia gestado y creado en este conjunto en 1975, del que han salido obras muy significativas y valiosas de la nueva dramaturgia colombiana, en donde participaron creadores como: Jairo Aníbal Niño, un autor ya con experiencia y su principal promotor, Esteban Navajas Cortés, Sebastián Ospina, Jorge Plata. Este grupo ha llevado a escena las siguientes obras de su autoría: *Los inquilinos de la ira* (1975), *El sol subterráneo* (1976), *La madriguera* (1977), dirigidas por Ricardo Camacho. *Los andariegos* (1983), dirigida por Ricardo Camacho y Germán Moure. *El rescate* (1975), dirigida por Germán Moure. *Cárcel para el fuego* (1975), puesta en escena por Ricardo Camacho con el Teatro Estudio de la Universidad Nacional. *La espada de madera* (1976), representada por el Teatro de la Universidad Pedagógica, dirigida por Ricardo Camacho. *La madriguera*, representada por el Nuevo Teatro de Pantomima, bajo la dirección de Misael Torres Pérez, en 1980, *La madriguera* fue también representada por el Teatro El Galpón de Uruguay.

El lenguaje dramaturgico de Jairo Aníbal Niño se caracteriza por su alta belleza poética con que suele jugar desde el lenguaje, creando hermosas imágenes en donde viajan los conflictos que se presentan entre los hombres, a través de las metáforas, las alegorías, las parábolas, las metonimias, etc., con que arremete contra la violencia oficial desatada contra los más débiles y desprotegidos por la fortuna; en su obra se entremezclan en una primera instancia elementos de la poética teatral

de Bertolt Brecht, con medios expresivos del teatro del absurdo, como es el caso de *El Monte Calvo*, donde la presencia de Samuel Beckett está muy bien asimilada y articulada con el dramaturgo alemán. En sus propias propuestas es frecuente encontrar, en sus personajes, antihéroes, aislados, perdidos en el infortunio, espacios libres para el sueño, la utopía, el derecho a las felicidades breves, el juego y la picardía popular, que de súbito suelen ser bruscamente truncados por el mundo de la irracionalidad y la barbarie oficial, a manos de quienes detentan el poder. Varias de sus obras han sido traducidas a distintos idiomas, entre ellos el inglés, francés, portugués, alemán, finés y chino.

Teatro

Éxodo Rojo (s.f.)

Alguien muere cuando nace el alba (s.f.)

Santa flauta se rompe (s.f.)

El Monte Calvo (1966)

El obrero que perdió la cabeza (s.f.)

Las bodas de lata o El Baile de los arzobispos (1968)

La Masacre de Santa Bárbara (1968)

Golpe de estado (1969)

El secuestro (s.f.)

El rescate (s.f.)

La espada de madera (1973)

Triqui, triqui, trique, tram (1973), adaptación de *La espada de madera*

Los pescadores (1975)

El sol subterráneo (1975)

Los inquilinos de la ira (1975)

La madriguera (1977)

Los andariegos (1983)

Los funerales de América (s.f.)

Poesía

Safari en el rostro (s.f.)

La alegría de querer (1986)

Narración

Puro pueblo (1977)

Zoro (1977)

Dalia y Zazir (1983)

De las alas caracolí (1985)

Toda la vida (s.f.)

Aviador Santiago (s.f.)

El Músico del Aire (s.f.)

Guiones

El Manantial de las Fieras (1986)

Efraín González (1986). Para Largometraje. Premio FOCINE.

* Fernando Duque Mesa es investigador del teatro y profesor universitario. Este ensayo hace parte de un libro suyo en proceso sobre el Teatro Colombiano, y nos lo ha cedido para esta Antología.

> el monte calvo

jairo aníbal niño

PERSONAJES

SEBASTIÁN
CANUTO
CORONEL

DECORADO: EL PATIO DE UNA ESTACIÓN DE FERROCARRIL. MUCHOS CAJONES AMONTONADOS. DESPERDICIOS. ES DE NOCHE. ENTRAN SEBASTIÁN Y CANUTO. SON DOS PORDIOSEROS. A SEBASTIÁN LE FALTA UNA PIERNA. USA UNA PESADA MULETA DE MADERA. ENTRAN CAUTELOSAMENTE COMO BUSCANDO A ALGUIEN. SE SIENTAN. CANUTO SOPLA SU ALIENTO EN SUS MANOS Y LAS FROTA A CAUSA DEL FRÍO. HAY UNA PAUSA LARGA. SE OYE EL PITO DE UN TREN. LUEGO EL EFECTO DE SONIDO INDICANDO SU PASO. LOS PERSONAJES LE SIGUEN CON LA MIRADA. PAUSA. CANUTO SACA DE UNO DE SUS BOLSILLOS UNA DULZAINA Y COMIENZA A TOCAR UNA MELODÍA.

SEBASTIÁN: Tú siempre con tu música.

CANUTO: Es para engañar las tripas. El hambre con música es menos dura.

SEBASTIÁN: Es igual.

CANUTO: Bueno, que sea igual.

SEBASTIÁN: Nos ha ido mal en los últimos días.

CANUTO: Estamos más varados que puta en viernes santo.

SEBASTIÁN: Sí.

CANUTO: Al final uno se acostumbra.

SEBASTIÁN: ¿A1 hambre?

CANUTO: No, al frío. *(Pausa)*.

SEBASTIÁN: Ojalá no tarde en venir.

CANUTO: ¿Quién es ese tipo que estamos esperando?

SEBASTIÁN: Es un antiguo compañero del ejército.

CANUTO: ¿Nos prestará algunos pesos?

SEBASTIÁN: Yo creo que sí.

CANUTO: Hay que echarle un buen sablazo.

SEBASTIÁN: Si tiene dinero, nos prestará.

CANUTO: Daría cualquier cosa por un café con pan con mantequilla, con chorizos, con pasteles...

SEBASTIÁN: *(Cortándole)*. Cállate. *(Pausa)*. ¿Y con qué pagaríamos?

CANUTO: Bueno... este... ah, ya sé. *(Triunfal)*. Con mi dulzaina.

SEBASTIÁN: Por tu dulzaina no te dan ni un tinto.

CANUTO: Pero suena bien, óyela. *(Toca)*.

SEBASTIÁN: ¡Cállate de una vez!

CANUTO: Está bien. *(Pausa)*. ¡Qué frío tan carajo! *(Orina contra unos cajones. Efecto de sonido indicando el paso de un tren)*.

SEBASTIÁN: En noches frías como esta y cuando estoy hambriento me acuerdo del “Monte Calvo”.

CANUTO: ¿Cuál monte calvo?

SEBASTIÁN: ¿No lees los periódicos?

CANUTO: No sé leer.

SEBASTIÁN: ¿No sabes? Por eso el pueblo está tan jodido.

CANUTO: ¿Tú sabes leer?

SEBASTIÁN: Sí.

CANUTO: Pues a pesar de eso estás tan jodido como yo.

SEBASTIÁN: Pero al menos puedo leer por qué estoy jodido.

CANUTO: ¿Cambia eso las cosas?

SEBASTIÁN: Para mí sí. *(Con orgullo)*. Soy soldado.

CANUTO: Ahá.

SEBASTIÁN: Soldado veterano.

CANUTO: ¡Ahá!

SEBASTIÁN: Veterano de Corea.

CANUTO: ¿Y...?

SEBASTIÁN: ¿Cómo que “y”? Yo he luchado por la patria.

- CANUTO: No sé qué será eso. Yo he luchado por la comida.
- SEBASTIÁN: Tú no entiendes. Eres un bruto.
- CANUTO: El viejo clavo...
- SEBASTIÁN: (*Cortándole*). Viejo Calvo. “Old Baldy” en inglés para que lo sepas... Una montaña pelada que defendimos hasta el último momento.
- CANUTO: ¿Y en el último momento salieron corriendo? (*Ríe*).
- SEBASTIÁN: No permito que te burles.
- CANUTO: No me burlo.
- SEBASTIÁN: Era muy importante estratégicamente. Y nosotros cumplimos con nuestro deber.
- CANUTO: Sebastián... ¿en esa montaña se hubiera podido sembrar o construir una casita?
- SEBASTIÁN: No.
- CANUTO: Entonces no comprendo. Y allí, en el peladero ese, ¿te volaron la pierna?
- SEBASTIÁN: Sí, un cochino soldado enemigo.
- CANUTO: ¿Y cómo se llamaba ese soldado enemigo?
- SEBASTIÁN: Qué sé yo.
- CANUTO: (*Asombrado*). ¿No lo conocías?
- SEBASTIÁN: No.
- CANUTO: Le mentarías la madre.
- SEBASTIÁN: No.
- CANUTO: ¿Le dijiste hijueputa?
- SEBASTIÁN: No.
- CANUTO: ¿Entonces por qué te cogió a bala?
- SEBASTIÁN: Yo estaba defendiendo la patria.
- CANUTO: (*Sin entender*). Ajá.
- SEBASTIÁN: ¿A ti no te interesa la patria?
- CANUTO: Tengo frío.

SEBASTIÁN: Responde: ¿No te interesa que nos gobierne una potencia extranjera?

CANUTO: Yo no sé de gobiernos ni de potencias. Yo solo sé cuándo tengo hambre y frío.

SEBASTIÁN: Pues para que lo sepas yo fui sargento... ¡y condecorado!

CANUTO: Seguramente te dieron algo para que te pusieras en el pecho.

SEBASTIÁN: Sí, una medalla. *(Busca afanosamente en los bolsillos y saca un pañuelo con muchos nudos. Comienza a desatarlos hasta que saca la medalla).* ¡Mira! *(Se la prende en el pecho a Canuto).*

CANUTO: ¿Cuánto vale?

SEBASTIÁN: No mucho, es de cobre.

CANUTO: ¿Por qué te dieron esto?

SEBASTIÁN: *(Solemne).* Por haber sido herido en acción.

CANUTO: ¿Quieres decir que te dieron este pedazo de lata por tu pierna?

SEBASTIÁN: Eso que llamas un pedazo de lata es una gran condecoración.

CANUTO: ¿Y no te hubieran podido dar una cosa mejor?

SEBASTIÁN: Soy un militar.

CANUTO: Un militar cojo.

SEBASTIÁN: ¡Condecorado!

CANUTO: *(Devolviéndole la medalla).* De todas maneras es mejor tener uno sus piernas enteras y no cosas de esas colgando del pecho.

SEBASTIÁN: Nuestro batallón fue felicitado por generales extranjeros. Dijeron que éramos unos valientes.

CANUTO: ¿Y dónde queda Corea?

SEBASTIÁN: Muy lejos. Hay que atravesar el mar.

CANUTO: ¡Y fuiste tan lejos a que te volaran la pierna?

SEBASTIÁN: Sí.

CANUTO: ¿Y no podían volártela en un sitio más cercano, sin necesidad de cruzar el mar?

SEBASTIÁN: Tú no entiendes. Estaba defendiendo mi patria.

CANUTO: ¿Tu patria es Corea?

SEBASTIÁN: No. Mi patria es esta.

CANUTO: ¿Entonces para qué hiciste un viaje tan largo?

SEBASTIÁN: El comandante nos dijo que éramos los guardianes de la civilización.

CANUTO: ¿Civilización... qué es la civilización?

SEBASTIÁN: Algo así como libros. Cosas de esas.

CANUTO: ¿Y por defender unos libros se mataron? No sabía que eran tan caros.

SEBASTIÁN: No es por los libros.

CANUTO: ¿Ah... no?

SEBASTIÁN: No... es por lo que dicen. Bueno... no sé exactamente. Al menos eso era lo que decía nuestro comandante.

CANUTO: ¿Al comandante también le volaron la pierna?

SEBASTIÁN: No.

CANUTO: No es justo. Si tú estás cojo, tu comandante debería estar cojo también.

SEBASTIÁN: El comandante ahora es ministro.

CANUTO: Y tú un limosnero.

SEBASTIÁN: No quieren en las fábricas a obreros cojos. Además, tienen miedo a lo que llaman “psicosis de guerra”.

CANUTO: Debe ser una enfermedad.

SEBASTIÁN: Sí.

CANUTO: ¿Le salen a uno llagas de todos los colores hasta que estalla?

SEBASTIÁN: Ellos dicen que es peor que eso.

CANUTO: Peor es que lo despanzurre a uno una locomotora.

SEBASTIÁN: Es la locura. ¿Entiendes? Dicen que todos nosotros regresamos locos. Dicen que aprendimos a matar muy bien y que cualquier día podemos hacer una matanza en una de sus fábricas. Creen que en nuestras mentes quedó una raíz de sangre que puede despertar de un momento a otro. En fin; creen que somos unos asesinos.

CANUTO: A los asesinos no los quieren en ninguna parte.

SEBASTIÁN: No, si son pobres.

CANUTO: Un asesino pobre es un pobre asesino, un pobre diablo. Nadie se acercará a ayudarlo.

SEBASTIÁN: Ahora vivimos en un basurero, donde nadie nos pregunta nada, donde hasta el hambre se nos olvidará algún día.

CANUTO: El día en que uno se olvida que tiene hambre es el día que se muere.

SEBASTIÁN: ¿Crees que...?

CANUTO: ¿Qué...?

SEBASTIÁN: Nada. (*Pausa*). Los generales se olvidaron de nosotros.

CANUTO: ¿Son muchos ustedes?

SEBASTIÁN: Éramos muchos, regresamos pocos. Los mataron.

CANUTO: Ajá.

SEBASTIÁN: No digas “ajá”. Los mataron.

CANUTO: Ya te oí, qué quieres que te diga.

SEBASTIÁN: Debes ponerte triste.

CANUTO: Ya estoy lo suficientemente triste sin noticias de muertos.

SEBASTIÁN: Eran mis compañeros.

CANUTO: ¿También estaban defendiendo la patria?

SEBASTIÁN: Sí.

CANUTO: Al menos ellos descansan. Tú tienes que arrastrar tu pata coja.

SEBASTIÁN: Fueron muchos los muertos.

CANUTO: Muertos hay todos los días.

SEBASTIÁN: Pero si tú hubieras visto. Esos combates y el miedo que lo hiela a uno por dentro. Y el ruido de los aviones. De las ametralladoras. De la balacera y uno se toca por todas partes pensando que ya le dieron un balazo y empieza un olor dulzón como de azúcar quemada y al lado está la hilera de muertos y uno empieza a mirar y allí están despanzurrados los amigos. Otros quedan heridos y sangran. Y gritan.

CANUTO: (*Hay una pausa*). Es triste todo eso.

SEBASTIÁN: Y al regreso, el mar grande y solo.

- CANUTO: Sebastián... ¿cómo es el mar?
- SEBASTIÁN: Tú no conoces los ríos grandes, ¿no?
- CANUTO: Sí. Algunos.
- SEBASTIÁN: Pues es como si uniéramos miles y miles de ríos y les echáramos sal.
- CANUTO: ¿Para qué les echan sal?
- SEBASTIÁN: Es un ejemplo. El mar es salado.
- CANUTO: ¿Toda esa agua es salada?
- SEBASTIÁN: Sí.
- CANUTO: ¿Y por qué?
- SEBASTIÁN: Qué sé yo.
- CANUTO: Tú sabes leer.
- SEBASTIÁN: Sí, pero eso no lo sé.
- CANUTO: No entiendo por qué el agua tiene que ser salada.
- SEBASTIÁN: Eso no importa. *(Pausa)*. Te quiero contar cómo fue el viaje. El de ida, alegre. Cantábamos y nos reíamos. El regreso fue triste. Muchos heridos, algunos cojos como yo. Otros paralizados. Otros locos o sin brazos. Sobre la cubierta siempre se paseaba un soldado en un carrito. Era un monstruo, estaba todo desfigurado. Los dientes le quedaron al descubierto, parecía reírse siempre. Permanecía encerrado todo el día en el camarote, por la noche salía a pasear en su carrito hasta que amanecía.
- CANUTO: ¿Al soldado del carrito qué le sucedió?
- SEBASTIÁN: Unas horribles quemaduras. Se salvó de milagro, peor para él.
- CANUTO: Quedó todo chamuscado.
- SEBASTIÁN: Sí, fue horrible.
- CANUTO: Me pregunto en qué sitio de su piel chamuscada le pondrían la medalla al soldado del carrito. *(Se oyen unos pasos. Los personajes escuchan con atención. Los pasos se alejan)*.
- SEBASTIÁN: Y el desgraciado ese que no llega. *(Canuto se sienta junto a Sebastián. Prende una colilla de cigarro; la fuman entre los dos)*.
- SEBASTIÁN: Pensamos que al regresar nos ayudarían.

CANUTO: Y no lo hicieron.

SEBASTIÁN: No.

CANUTO: ¿Y ganaron esa guerra?

SEBASTIÁN: Creo que sí.

CANUTO: No estás seguro.

SEBASTIÁN: Eso lo saben los generales.

CANUTO: Lo único que sabes con seguridad es que no tienes tu pierna.

SEBASTIÁN: Debimos ganar. Nos dijeron que los chinos eran malos.

CANUTO: ¡Ah? La cosa fue con los chinos.

SEBASTIÁN: Sí. Tienen los ojos largos.

CANUTO: ¿Los ojos largos?

SEBASTIÁN: Sí. Así... hacia los lados. Y son más pálidos.

CANUTO: Sería del susto.

SEBASTIÁN: No. Es que ellos son así.

CANUTO: ¿Y ustedes también mataron chinos?

SEBASTIÁN: Sí. A algunos.

CANUTO: Y a algunos chinos también los dejarían sin piernas.

SEBASTIÁN: Es posible.

CANUTO: ¿Y eso arregló algo?

SEBASTIÁN: ¿Algo de qué?

CANUTO: Lo de la patria y todo lo demás.

SEBASTIÁN: No lo sé.

CANUTO: *(Pausa)*. ¿Antes qué hacías?

SEBASTIÁN: ¿Antes de ser soldado?

CANUTO: Sí.

SEBASTIÁN: Trabajaba una parcelita que tenía cerca del pueblo.

CANUTO: Y comías tres veces al día.

SEBASTIÁN: Eran tiempos difíciles, pero de comer nunca nos faltó.

- CANUTO: Tú perdiste esa maldita guerra.
- SEBASTIÁN: La ganamos.
- CANUTO: Ahora estás cojo, pobre y hambriento. Eres un baldado. Perdiste la guerra.
- SEBASTIÁN: El Presidente dijo que habíamos ganado. Lo dijo con palabras muy bonitas.
- CANUTO: Bah... Palabras... palabras. Las palabras no se comen. Ellos han estado hablando desde hace mucho tiempo y no han arreglado nada.
- SEBASTIÁN: Tú qué sabes.
- CANUTO: Claro. Como no sé leer...
- SEBASTIÁN: ¿Qué hacías antes?
- CANUTO: ¿Antes de qué?
- SEBASTIÁN: Antes de llevar esta vida.
- CANUTO: Esta vida la llevo desde que nací.
- SEBASTIÁN: Me refiero a si alguna vez hiciste algo.
- CANUTO: ¿Algo?
- SEBASTIÁN: Sí. Algún oficio.
- CANUTO: ¡Oh! Hace mucho tiempo, ya casi ni me acuerdo.
- SEBASTIÁN: ¿Qué hacías?
- CANUTO: Te vas a reír.
- SEBASTIÁN: No. Te lo prometo.
- CANUTO: Sería bueno que te rieras.
- SEBASTIÁN: ¿Tu oficio era chistoso?
- CANUTO: En todos los oficios uno suda y se jode. No conozco ningún oficio chistoso.
- SEBASTIÁN: Es bueno tener un oficio.
- CANUTO: Eso dicen los patrones.
- SEBASTIÁN: Cuéntame ahora qué hacías.
- CANUTO: Al principio, muchas cosas para ganarme unos centavos y no

morirme de hambre; hacía de todo, pero después di con algo que me gustaba. Es difícil encontrar un trabajo que le guste a uno. Cuando lo hacía me sentía en paz.

SEBASTIÁN: ¿Qué era?

CANUTO: (*Saltando sobre un cajón*). Payaso. ¡El gran payaso Canuto! (*Pausa*). ¿No te ríes?

SEBASTIÁN: ¿Y por qué?

CANUTO: Comprendo. (*Baja del cajón*). Nadie se ríe de un “expayaso”.

SEBASTIÁN: ¿Te pintabas la cara?

CANUTO: Todos los payasos del mundo se pintan la cara. Las mejillas blancas, los párpados azules y la nariz roja como un tomate maduro.

SEBASTIÁN: Una vez en mi pueblo vi un circo. Era pequeño y parecía pobre. Tenía la carpa llena de remiendos.

CANUTO: Tal vez era el nuestro. Se llamaba, el circo “Andino Hermanos”. Lo de hermanos era mentira; pero sonaba más importante. (*Pausa*). Cuando llegábamos a algún pueblo, después de levantar la carpa y colocar las sillas, desfilábamos por la calle principal; esto me ponía muy contento. Detrás del hombre de los zancos íbamos los payasos.

SEBASTIÁN: Es emocionante. Como cuando desfila en traje de gala un batallón.

CANUTO: Era más bonito que eso. Cuando marchan los soldados la gente se queda callada.

SEBASTIÁN: Por respeto.

CANUTO: Tal vez por miedo. Cuando desfilan los payasos la gente se ríe y es feliz.

SEBASTIÁN: Me hubiera gustado mucho verte trabajar de payaso.

CANUTO: ¿De veras?

SEBASTIÁN: Sí. Lo que más me gusta de los circos son los payasos.

CANUTO: Espera. Te mostraré mi número de más éxito. (*Se escucha una lejana marcha de circo. Canuto empieza a dar vueltas por una pista imaginaria. Mientras dice el parlamento y a la vista del público se pone una gran nariz roja. Un gorrito azul y una flor inmensa que coloca en su solapa. Su tono de voz debe ser plano e impersonal*). Aquí en el centro será la pista. El viento resbala suavemente en la carpa y huele a papas

fritas y a palomitas de maíz. Nuestro único elefante está muy enfermo y nos mira con sus ojitos llorosos. Aquí adentro huele a aserrín. En la carpita la mujer barbuda reza para que no llueva. Los payasos rezamos para que no se muera el elefante. Si se muere tendríamos que comprar un ataúd inmenso y no cabría en el cementerio del pueblo. La orquesta toca un vals y el clarinetista desafina como siempre. El elefante está avergonzado. Me han dicho que ellos prefieren morir en la soledad; que lo hacen en la parte más oscura del bosque. Aquí está rodeado por todos nosotros. Lo deslumbran las lentejuelas de la bailarina. Yo le pongo mi gorrito azul. Espero que comprenda que no lo dejamos solo porque le tenemos cariño. Porque tenemos miedo. Porque somos hombres y no elefantes. Se encienden las luces y la función comienza.

Cambio de luz. Esta ilumina únicamente a Canuto; Sebastián quedará en la penumbra. Se escucha el pito característico de los circos. Sube de volumen la marcha. El director debe darle a esta escena la mayor atmósfera circense posible. Puede introducir los elementos que crea conveniente para lograrlo. Debe dar una idea de un circo muy popular. No debe perder de vista lo conmemorativo de la escena; por lo tanto debe usar los elementos técnicos necesarios para crear el debido distanciamiento. Canuto crea en pantomima un aro que desciende y donde se supone está una cotorra. En esta pantomima del payasito debe evitarse el uso de objetos reales; todo debe ser creado únicamente por el actor. Canuto estira su mano para que se pose en ella la cotorra, esta se niega. El juego se repite dos veces. Canuto trata de agarrarla violentamente pero vuela a un lateral. Canuto avanza sigilosamente; se avalanza y se oye el chillido de la cotorra que escapa. El juego se repite a discreción del director. La cotorra se posa en lo alto de la torre de la cuerda floja. Canuto le hace señas de que baje, la amenaza, la suplica, etc., etc. Resuelve subir y lo hace por la soga; cuando llega a la cima intenta capturarla lanzándole su gorrito; se escucha el chillido de la cotorra que escapa y se posa en la torre del frente. Canuto mira hacia abajo y se asusta de la altura. Llama a la cotorra, la amenaza, la suplica. Resuelve pasar por la cuerda floja y lo hace de una manera muy cómica. Pasa al otro lado, la agarra y la regaña. La coloca sobre su hombro y desciende por la soga. Hace una gran reverencia, se sienta en un cajón y continúa regañándola; la coloca sobre las rodillas, le levanta las plumitas de la cola y le da tres "nalgadas". Se escuchan los chillidos de la cotorra. Esta se enfurece y le pica la nariz al payasito que se cuadra como para una pelea de boxeo, pero la cotorrita empieza a picotearlo por todas partes. El payasito corre en círculo tratando de defenderse de unos fuertes picotazos en las nalgas. Sube la música, se escucha el pito del payasito quien en el centro de la pista hace una amplia reverencia señalando a

su compañera de trabajo. Hace como si le estrechara un ala y ríe. De pronto mira al público, deja de reír y poco a poco cambia su expresión a una infinita tristeza. Coloca a la cotorrita en la palma de su mano y le indica que vuele. Cae y se sienta lentamente. El único elemento "extrapantomímico" de esta escena serán los chillidos de la cotorra. Sube la luz. Cesa la música.

SEBASTIÁN: (*Aplaude y ríe*). Estupendo, Canuto. Eres un payaso muy gracioso.

CANUTO: Era.

SEBASTIÁN: ¿Por qué abandonaste tu oficio?

CANUTO: Cosas de la vida.

SEBASTIÁN: ¿Te botaron?

CANUTO: Renuncié. (*Se quita sus aditamentos de payaso*).

SEBASTIÁN: ¿Renunciaste?

CANUTO: Sí. La última noche que trabajé en el circo me esforcé por hacerlo lo mejor posible. Estrenaba un buen número. En ese número en el cual un payaso trabaja toda la vida y cuando lo logra ha hecho algo bueno y berraco. En fin; era una de las buenas cosas que se han inventado en este puerco mundo. ¿Cuando lo hice esa noche, sabes lo que pasó?

SEBASTIÁN: Se reventaron de la risa.

CANUTO: No. Se quedaron callados. Así como lo oyes. Callados. Entonces me senté sobre el gran balón de colores y comencé a llorar.

SEBASTIÁN: ¿Lloraste delante de todo el mundo?

CANUTO: Sí. Cuando la gente se dio cuenta de que estaba llorando, comenzó a reírse. Primero bajito; luego más y más alto hasta que solo se oyó una carcajada. Todos reían y aplaudían. Estaban felices. ¿Comprendes? Se reían. Esa noche renuncié. Me fui del circo. (*Pausa. Saca la dulzaina y toca*).

SEBASTIÁN: ¿Dónde aprendiste esa música?

CANUTO: La inventé. (*Pausa*). Estoy cansado. El esfuerzo me hizo dar más hambre. ¿Tardará mucho tu amigo?

SEBASTIÁN: No debe tardar. El coronel es puntual.

CANUTO: Pero... ¿es un coronel de verdad?

SEBASTIÁN: No. Es un sargento que se volvió loco. Se cree un Coronel.

CANUTO: ¡Ah! La “picosis”.

SEBASTIÁN: Psicosis.

CANUTO: Es lo mismo. Él también perdió la guerra.

SEBASTIÁN: Cállate.

CANUTO: Está bien. No te enojos.

SEBASTIÁN: La onda explosiva de la granada le desajustó algo por dentro.

CANUTO: ¿Y qué clase de loco es él?

SEBASTIÁN: ¿Cómo qué clase de loco?

CANUTO: Sí. Hay locos tristes, alegres, furiosos, peligrosos...

SEBASTIÁN: El coronel es un loco... cómo diría... es un loco militar.

CANUTO: ¿Los locos militares le prestan a un hambriento para un café caliente?

SEBASTIÁN: Espero que sí.

CANUTO: (*Se sienta junto a Sebastián*). Fue un día muy malo.

SEBASTIÁN: Malísimo. La gente ya no da limosna como antes.

CANUTO: Mañana iremos a la iglesia del centro. Es primer viernes y van muchas viejas rezanderas. (*Pausa*). Ayer inventé una canción religiosa.

SEBASTIÁN: ¿Tú? Es un sacrilegio.

CANUTO: ¿Por qué? ¿Acaso porque no soy cura no puedo darle una serenata a Dios?

SEBASTIÁN: No sabes lo que dices.

CANUTO: Es bonita. A mí me gusta. (*Canta*).

Compadre Dios Amigo mío

¿Tú también te ríes

Con tu nariz colorada?

¿O estás triste por la muerte

Del elefante niño? Compadre Dios

La culpa es tuya si estás solo

Porque tu casa está muy lejos.

SEBASTIÁN: Si te oyen te excomulgan.

CANUTO: ¿Por cantar?

SEBASTIÁN: Es mejor que te olvides de esa canción si no quieres líos.

CANUTO: ¿Y qué me podrían hacer?

SEBASTIÁN: Te meterías a la cárcel por hereje.

CANUTO: No me reciben en la cárcel. A los policías no les gusta que yo toque mi dulzaina. *(Saca la dulzaina. Toca. Entra el Coronel. Viste un harapiento uniforme que alguna vez fue vistoso uniforme de gala. Tiene el pecho lleno de grotescas medallas).*

CORONEL: ¡Soldados!... ¡¡¡Firmes!!!!

CANUTO: El “picosis” digo... el Coronel. *(Junto a Sebastián se pone firme).*

CORONEL: Repórtese, sargento.

SEBASTIÁN: Sin novedad, mi Coronel.

CORONEL: ¡¡¡Soldados!!!, dos mil cuatrocientos sesenta y ocho años, tres meses y dos días de historia os contemplan!

CANUTO: Coronel...

CORONEL: Mi coronel, soldado. Mi Coronel. Aunque se demore un poquito.

CANUTO: Sí, mi Coronel.

CORONEL: Pida permiso cada vez que quiera hablar...

CANUTO: Permiso para hablar, mi Coronel.

CORONEL: ¡Negado! En vuestras manos está una gran responsabilidad. ¡¡¡Soldados!!! Ustedes van a escribir páginas gloriosas de la historia.

CANUTO: No sé escribir, mi Coronel.

CORONEL: Para escribir páginas gloriosas en la historia, no se necesita saber escribir, soldado. Basta con saber disparar a tiempo. Haré de ustedes grandes soldados. El ejército estará orgulloso de contarlos en sus filas. Listos para la revista. ¡Aline... arrrr!!!! A discreción... Atención... ¡Firmes!!!! *(En medio de un gran silencio el Coronel empieza a pasar revista. Canuto trata de imitar torpemente los movimientos militares de Sebastián).*

CORONEL: *(A Sebastián).* Lo felicito. Sus botas están brillantes. No olviden que hay que morir con las botas puestas. *(A Canuto).* ¿Qué significan esos horribles botones?

CANUTO: Son del basurero, mi Coronel.

CORONEL: Tres días de calabozo.

CANUTO: Pero mi Coronel...

CORONEL: *(Cortándole)*. ¡Silencio! Cinco días de calabozo.

CANUTO: Estos botones...

CORONEL: *(Cortándole)*. Diez días a pan y agua.

CANUTO: Mi Coronel...

CORONEL: *(Cortándole)*. ¡¡No replique!! Tres meses en un calabozo oscuro.

CANUTO: Yo creo...

CORONEL: *(Cortándole)*. ¡¡¡Veinticuatro años de prisión incommutables!!!

SEBASTIÁN: Permiso para hablar, mi Coronel.

CORONEL: ¡Negado! Dentro de algunos momentos hará su entrada triunfal el general acompañado del estado mayor. Desfilarán en honor de tan egregios visitantes. ¡¡¡Soldados...!!! A discreción... Atención... ¡¡¡Frrrrr...!!! De frente... Marchhh!

Comienzan a marchar en círculo. Se oye a lo lejos un tren. Aumenta de volumen. El ruido del tren se transforma poco a poco en ruido de ametralladoras, aviones, bombardeos, etc., etc. El Coronel aterrado corre por el escenario tratando de ocultarse. Debe dar la sensación de un niño asustado. Caen y oculta el rostro entre los brazos. Cesan los efectos de sonido.

CORONEL: *(Sollozando)*. ¡¡¡Déjenme!!!... ¡Yo no les he hecho nada!... ¿Por qué me pegan? ¡Yo quiero irme para mi casa!... ¿Por qué no le pegan a uno de su tamaño?

CANUTO: *(A Sebastián)*. Dile que nos preste para el café.

SEBASTIÁN: No es oportuno. Espera un rato.

CANUTO: Tengo hambre.

SEBASTIÁN: Yo también.

CORONEL: *(Levantándose)*. ¡Silencio en la patrulla! El soldado ideal es valiente y disciplinado. *(Avanzando. Marcial)*. Patria, te amo en mi silencio mudo y temo profanar tu nombre santo. La virgen sus cabellos arranca en su agonía y de su amor viuda los cuelga del ciprés. *(Alucinado)*. ¡¡¡Ahí están!!!... ¡Trepan por la colina como hormigas rojas!!!... ¡Son escorpiones venenosos!... ¡Se arrastran!!!... ¡ahí están!!!

¡Sargento!

SEBASTIÁN: A la orden, mi Coronel.

CORONEL: Comuníqueme con el general.

SEBASTIÁN: Sí, mi Coronel. *(Hace como si se comunicara por radio teléfono)*. El general al habla, mi Coronel.

CORONEL: *(Tomando el audífono)*. ¡Aló....! ¿El general?... Sí, mi general, muy buenos días, mi general... ¿Cómo está usted?... Me alegro... ¿Y su señora?... ¿Y los niños, se encuentran bien?... Me alegro... La mañana es magnífica... Sí. Sí. Sí. Oh, mi general. Usted sabe cuánto lo estimo... Sí... Sí... Claro. No hay como el aire campestre... Sí... Desde luego... Sí. Un pequeño pavor, mi general, me da mucha pena molestarlo pero usted sabe que estamos en guerra... Sí, sí. Estamos rodeados de soldados enemigos... ¿Sería tan amable de apoyarnos con su artillería?... Gracias. Estoy muy apenado por causarle esta molestia... Sí. Saludos a su dignísima señora y a los niños. He tenido mucho gusto en oírlo... Hasta luego, mi general... Sí... sí... Adiós, mi general... *(Cuelga)*. ¡Sargento!!!

SEBASTIÁN: A la orden, mi Coronel.

CORONEL: Deme mis binóculos de campaña.

SEBASTIÁN: *(Hace como si se los entregara)*. Aquí los tiene, mi Coronel.

CORONEL: Gracias, sargento. Aunque para lo que hay que ver con un ojo basta. *(Observa con los binóculos al público)*. ¡Ahí están!... ¡Como ratas! Trepan como sanguijuelas que quieren devorarnos las entrañas... ¡El apocalipsis! ¡Soldados! ¡Listos a rechazar el ataque! Venderemos caro nuestro pellejo... ¡Al ataqueeeee!!! ¡Fuego!!! *(Sebastián empieza a disparar usando su muleta como un fusil. Le hace una señal a Canuto para que lo secunde; este lo hace de mala gana pero poco a poco el juego lo entusiasma. Disparan corriendo por todo el escenario. Será una especie de ballet violento y grotesco. El coronel avanza hacia boca pero al oír una imaginaria explosión corre aterrorizado hacia el foro. Allí, atrincherado detrás de un cajón, dirige el ataque)*.

CORONEL: ¡Adelante...!!! ¡Paso de vencedores!!!... ¡Duro con ellos!!!... ¡No olvidés que somos una tierra de leones...!!! ... ¡Más vale un coronel muerto que uno que sale corriendo...!!! ¡Por la patria, por la libertad!!!... ¡Fuegoooo! *(Los personajes continúan el juego anterior)*. ¡Soldados...!!! Alto el fuego. ¡Hay que darle cuartel a los vencidos!

- CANUTO: Estoy cansado. Vámonos.
- SEBASTIÁN: Aguantémosle un rato. Total, ¿qué perdemos?
- CANUTO: Tienes razón. Total, ¿qué perdemos?
- CORONEL: (*Cantando*).
 Michín se fue a la guerra
 qué dolor, qué dolor, qué pena.
 Michín se fue a la guerra
 y nunca volverá.
 Do-re-mi. Do-re-fa.
 No sé si volverá.
 Vendrá para la pascua.
 Retaplín, retaplán plan plan.
 Vendrá para la pascua
 o la Natividad.
 Michín se fue a la guerra
 y nunca volverá.
- CORONEL: (*Pausa*). Debo felicitarlos, soldados. Serán citados en la orden del día.
 ¡El mundo se ha salvado! Soldados... Digan el santo y seña. (*A Canuto*). Diga el santo y seña.
- CANUTO: ¿Cuál santo y seña?
- CORONEL: ¿No sabe el santo y seña?
- CANUTO: No.
- CORONEL: ¡Espía! Inmundo y vil espía infiltrado en las filas de nuestro glorioso ejército. (*A Sebastián*). ¡Sargento!
- SEBASTIÁN: A la orden, mi Coronel.
- CORONEL: Arreste a este soldado.
- SEBASTIÁN: Como ordene, mi Coronel.
- CANUTO: (*A Sebastián*). Tu amigo está más loco que una cabra.
- SEBASTIÁN: Sí. Me da lástima.
- CANUTO: Dile ya lo del dinero.
- SEBASTIÁN: Esperemos un rato a que se calme.
- CORONEL: ¡Silencio! Usted está incomunicado. Será juzgado por una corte marcial. Se abre el consejo de guerra. El acusado allá, por favor. (*Le*

indica un lateral). Yo como juez me sentaré en este sillón. (*Se sienta en un alto cajón en el centro de la escena*). Su atención por favor. Según los acuerdos de Ginebra, el acusado puede escoger la forma en que desee ser fusilado. Ahora leeré los cargos: Espionaje para una potencia extranjera. Traición a la patria. Asociación para delinquir y distribución de propaganda subversiva. (*Pausa*). ¿Tiene algo que decir en su defensa?

CANUTO: Mi coronel, yo...

CORONEL: (*Cortándole*). No hace falta que lo diga. A palabras necias, oídos sordos.

SEBASTIÁN: Permiso para hablar, mi...

CORONEL: (*Cortándole*). ¡Silencio! O mando desalojar la sala. El jurado se retira a deliberar. (*Baja del cajón solemnemente, se dirige al foro y orina. Luego se para en el cajón*). Leeré el veredicto: ¡Culpable!!! Dictaré la sentencia. Condénase al soldado enemigo, acusado de espionaje para una potencia extranjera, traición a la patria, asociación para delinquir y distribución de propaganda subversiva, a ser pasado por las armas. Comuníquese en nota de estilo al interesado y envíense copias a la prensa hablada y escrita. (*A Sebastián*). Sargento, este hombre está en capilla.

SEBASTIÁN: Como ordene, mi Coronel.

CORONEL: (*A Canuto*). Soldado enemigo. Esta es su última noche. Siempre a los condenados a muerte se les concede un último deseo. Que no digan que somos unos vencedores bárbaros sino unos vencedores magnánimos. ¿Cuál es su último deseo?

CANUTO: Un café caliente, señor.

CORONEL: ¿Solo o acompañado?

CANUTO: Acompañado.

CORONEL: (*A Sebastián*). Sargento.

SEBASTIÁN: A la orden, mi Coronel.

CORONEL: Tráigale a este hombre un café caliente. (*Le alarga algunos billetes*).

CANUTO: ¿Puedo acompañarlo hasta la cafetería?

CORONEL: ¡Se olvida que es prisionero, condenado a muerte e incomunicado! No se puede mover de aquí.

- CANUTO: *(A Sebastián)*. Compre un pan bien grande... y mantequilla.
- SEBASTIÁN: Hasta nos sobra para desayunar mañana. Llévale la corriente. No tardo. *(Sebastián inicia el mutis)*.
- CANUTO: Y un pedazo de salchichón...
- SEBASTIÁN: Bueno. *(Sale. La escena queda en completo silencio. El coronel inicia un corto paseo)*.
- CANUTO: ¿Usted cree, mi coronel, que cantar es un sacrilegio? *(El Coronel no le responde y continúa paseándose)*.
- CANUTO: ¿Usted ha inventado canciones, mi coronel? *(El Coronel lo mira con infinito desprecio)*.
- CANUTO: ¿Por qué será que a la gente no le gusta el sonido de mi dulzaina?

El Coronel se detiene. Canuto lo mira. El Coronel saca una pistola y dispara varias veces. Canuto empieza a caer lentamente. El Coronel hace un saludo militar y sale. Entra Sebastián. Al principio cree que Canuto está dormido. Cuando comprueba su muerte gira violentamente la cabeza hacia el sitio donde estaba el Coronel. Gira la cabeza hacia el público y se oye la melodía que Canuto tocaba al comienzo en su dulzaina mientras cae el telón.

Beatriz J. Rizk

Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami (FITH)

Al finalizar el siglo XX y comenzar el nuevo milenio, la situación en Colombia no podía ser más caótica en términos de la violencia en manos de varios grupos armados; entre ellos, y no exclusivamente, la guerrilla (principalmente las Fuerzas Armadas de Colombia, conocida como las FARC); los paramilitares (las Autodefensas Unidas de Colombia, AUC) y los narcotraficantes. En palabras del periodista Gonzalo Guillén:

La intensidad de la guerra colombiana creció 500 por ciento en lo que va del 2001 [...]. Entre enero y abril del 2000 habían muerto, por culpa exclusivamente de la guerra, 442 personas. En el mismo período del 2001 la suma llegó a 769, como consecuencia de atentados, asaltos a poblaciones, masacres, homicidios selectivos y combates. De esa cantidad, 529 crímenes les son atribuidos a los paramilitares. (Guillén *El Nuevo Herald*, 2 de junio de 2001: 3B)

Visualizar esta(s) violencia(s), como ya hemos expuesto en otra parte, ha sido la labor de escritoras, periodistas, ex-guerrilleras, investigadoras y teatristas desde muy diversos puntos de vista. Al tomar la palabra para la elaboración de un discurso que abarque la perspectiva de género, las mujeres se han dado a la tarea no solo de enfocar la guerra en términos abstractos sino desde la posibilidad de la paz, cifrándose en la vida de la mujer, en su cotidianeidad, redefiniendo de esta manera el concepto de una ciudadanía responsable. En este sentido, no hay duda que hay un abismo entre el discurso de la “lógica de la guerra” de los hombres y el de las mujeres. De manera que se ha recurrido a la ficción, al testimonio, a la nota periodística, al reportaje que a veces se asemeja a la denuncia, aunque siempre adquiere nuevas posibilidades de significación, al teatro, al performance, para traspasar, a la página en blanco o a un escenario vacío, su situación en medio de la zozobra general que vive el país (Rizk 2007).

Dentro del contexto de la violencia generalizada, surge la voz descarnadamente poética de Victoria Valencia, del grupo La Mosca Negra de Medellín con su *Trilogía de las mujeres rojas* que consiste en: *¿por qué ponen a fulvia, fulvia?* (2003), *rubiela roja* (2004) y *¿qué vas a decir, rosalba?* (2006)¹⁴⁵, ambientadas en su ciudad

145 Valencia escribe con la peculiaridad de no utilizar mayúsculas y cambiar la “y” (griega) por la “i” latina.

en donde los episodios sangrientos, en los que impera la lógica del horror y del asesinato a sangre fría, son capaces todavía de sacudir de espanto a una ciudadanía ya escarmentada. Es, por lo demás, una obra que no nace en el vacío sino que tiene antecedentes notables en la presencia tanto de Medellín como en el camino poético elegido. Este último se caracteriza por la elección y uso del lenguaje enriquecido por metáforas, símiles y expresiones poéticas de alto vuelo, en vez del tradicionalmente prosaico de la dramaturgia comprometida con una realidad a la que el ámbito colombiano ha estado acostumbrado. Uno de estos antecedentes notables es, sin duda, Víctor Viviescas quien a través de obras como *Crisanta sola, soledad Crisanta* (1986), no solo pone sobre la escena a su ciudad natal, Medellín, sino que la convierte en el verdadero personaje de la pieza asomándose una y otra vez a través de los “otros” personajes, sobre todo del poeta Aurelio Arturo (1909-1974). Dicho sea de paso, de aldea apacible al mediar el siglo XX, Medellín se convirtió, en menos de veinte años, en una de las ciudades más peligrosas del mundo y esto pesa sobre sus hijos, incluyendo a los autores mencionados aquí.¹⁴⁶

El distintivo de Victoria es la perspectiva absolutamente femenina de donde parte el sitio del enunciado. La primera de las obras de la trilogía, es un concierto de voces femeninas, la mayoría, porque Fulvia, el nombre al que se refiere el título de la obra, es un hombre, aunque también es visto como parte de “la búsqueda de lo femenino en el hombre” (C. A. Jaramillo 2004:11a). Tres mujeres parten de experiencias disímiles pero que convergen inexorablemente en el caos del presente. Martirio, “una hermosa ancianita de edad indescifrable” llora a su amante muerto; Mercedes, “mujer adulta, contextura de hierro i un poco bastante hosca,” recuerda sus sueños de infancia en los que unos “secuestradores muy malos” llegaron al colegio y la emprendieron a balazos. Y Milagros, “Diva de un pueblo imaginario” habla del acto sexual en el que la violencia también pasa a jugar un rol protagónico que convierte casi todos los encuentros “amorosos” en violaciones. En este medio, en el que hasta en los resquicios más íntimos del ser humano ha penetrado la cultura de la violencia, se desarrolla una radionovela dirigida por Fulvia, llamada “La Mansión del odio.” Como es de suponerse, nos enfrentamos a más violencia. Ahora, ¿cómo puede entretenerse a un pueblo en las circunstancias en que vive en el presente con más espectáculos de esta índole? La fórmula parece basarse en la superación del presente al ofrecer espectáculos todavía más horrorosos llenos de brutalidad que es lo que sucede en el enlatado radiofónico, llegando al paroxismo de muertes por patadas y desmembramiento, con la salvedad de que es un hombre

146 La ciudad ha sido objeto también de tratamientos cinematográficos importantes: la adaptación de la novela de Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios*, por el director Barbet Schroeder en el 2000, y las películas de Víctor Gaviria, como *Rodrigo D: No futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1998).

el que lo hace pero para resolver el conflicto melodramático de dos mujeres que compiten por la atención del mismo varón.

De nuevo, en *rubíela roja*, en cuyos detalles no entraremos aquí por obvias razones, tenemos principalmente a dos mujeres que establecen relaciones entre ellas buscando un resquicio de paz en medio del caos que las rodea. Son, como bien indica Miguel González, “mujeres periféricas, hundidas en la desazón suprema, en un escenario de desesperanza, no futuro y turbulencia electrizante” (2006:52). Por otra parte, no hay duda que la obra hace hincapié en la doble moral y la complacencia, que empieza a parecerse a la complicidad, como uno de los peores lastres que aqueja a esta sociedad. Así lo señala también Mary Yolanda Sánchez en su reseña de la puesta en escena en 2004:

El conjunto es esencial: la luz que apaga, un paso de vuelta, una mano abierta que acaricia o cerrada con el cuchillo en el golpe seco de los personajes. Los cuerpos, la música y las acciones nos permiten la belleza profunda de la fealdad. [...] Mi percepción me hace pensar en esa escritura que permite reconocernos como víctimas y victimarios, como los pacifistas que no nos atrevemos a escupir el grito porque es mejor acomodarnos al régimen del terror, donde ya poco importa pisar hierba, muertos o las huellas de los desaparecidos.

En la obra que cierra la trilogía, ¿qué vas a decir, rosalba?, entra la autora en los recovecos más íntimos de la sexualidad femenina, con un desparpajo poco visto u oído en las tablas del país, teniendo como fondo también la violencia urbana. Este es un monólogo a dos voces: rosalfabuera y rosalbadentro. La primera pasa el tiempo sentada en un banco del parque observando a la gente que lo frecuenta y la segunda se proyecta desde la intimidad de su habitación. Al final de todo queda la imagen de la ciudad mediatizada por un pueblo que no olvida, atrapado en un círculo vicioso de violencia del que parece no haber escapatoria posible para algunos de sus habitantes. Estamos seguros de que Valencia nos deparará muchas otras obras que enriquecerán el mosaico ya impresionante de personajes femeninos y masculinos de su propio cuño.

Bibliografía

- González, Miguel. 2006. “Crítica teatral: Opinión de un espectador,” *Revista Memoria Festival de Teatro de Cali* 3: 52.
- Jaramillo, Carlos Augusto. 2004. “¿Por qué ponen a Fulvia, Fulvia?: La búsqueda del alma femenina”, *La Patria: Teatro*. 29 de septiembre: 11a.
- Rizk, Beatriz J. 2007. “Colombia y teatro: La mujer ante el conflicto bélico,” *Panorama de las artes escénicas ibérico latinoamericanas: Homenaje al Festival Iberoamericano de*

Cádiz. Ed. Luis A. Ramos-García y Beatriz J. Rizk, Minneapolis / Cádiz: The State of Iberoamerican Studies Series / Patronato del Festival Iberoamericano de Cádiz. 95-116. Valencia, Victoria. 2006: “rubiela roja”, *Conjunto* 141: 33-46.
2008. “¿qué vas a decir, rosalía?”, *Tramoya* 94: 73-89.
Viviescas, Victor. 2000. *Crisanta sola, soledad Crisanta, Veneno, Ruleta rusa, Prométeme que no gritaré, Melania equivocada (Monólogo a dos voces en siete pecados capitales), Aníbal es un fantasma que se repite en los espejos, Escúchame (Tríptico) y Territorios del dolor (Tríptico)*. Teatro. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia

> rubiela rojaVICTORIA VALENCIA ¹⁴⁷

*esta obra se la dedico a mi amigo ramón sánchez
i a las perritas viki i martina titina.*

*SIEMPRE EN ESCENA: RAMÓN, RUBIELA ROJA, CONNIE MARGARIT I ARACELI.
RAMÓN O EL RECUERDO DE RAMÓN - UN FANTASMA - NARRADOR SIEMPRE
PRESENTE - AUSENTE PERMANENTE, RECORRE EN EL CABALLO DE LA INFANCIA
UNA CIUDAD EN RUINAS, UNA HISTORIA QUE SE RESISTE A MORIR , LA VIDA
PLENA I VOLUPTUOSA.*

RAMÓN: hierro retorcido. pedazos de suplicio. escombros. una ciudad de hierro. no. el lugar en donde estuvo una ciudad de hierro. quedan rastros. los caballos. quedan los caballos. después de la masacre. después de la explosión. carrusel de caballos calcinados. de hombres destrozados. mutilados. en algún lugar han de estar. no aquí. no ahora. no avanzan. a veces sí. girando en la rueda del mundo. con el dolor del mundo. exhalando la música de una ciudad hipada en el horror. llena de amargura. llena de llanto i de vergüenza. de olor a sangre i a despojo. una ciudad como la mía. de mujeres arrodilladas. de crucecitas diminutas que a veces son luciérnagas i se apoderan de lo que queda. del nudo en la garganta. de la inmensidad de la noche. de esta tristeza. es el amanecer i el sol estalla. rojo.

la muerte se agazapa, sobrevuela. terodáctilo ponzoñoso que pica i pica donde haya carne donde haya vísceras, su aguijón le pesa. es hora ya de destrozar de descuajar de inyectar.

en el huevo, como el sol en la aurora, rubiela, la virgen roja. como una tormenta que se avecina, roja. como sangre, la bruma roja

una mujer desahuciada. insomne. la virgen, rubiela roja. con gesto reiterativo i delirante remueve los despojos del hierro muerto.

RUBIELA ROJA: ciudad energúmena furia implacable

el aire el llanto las sirenas ombligo profundo hemorragia incontenible
i dios creó al hombre a su imagen i semejanza
mis hijos desaguándose por los orificios de sus ojos de sus bocas de
sus esfínteres

147 Este texto respeta las características propias de su autora, por ejemplo, la omisión de mayúsculas y el reemplazo de la "y" por "i" latina.

la muerte es una tractomula oscura que pasa por encima de usted
ramón
con sus alas de vampiro su ponzoña enferma de ira atroz
un pedazo de rostro unos labios vencidos una lengua exangüe
mamando de sus tetas inodoras de artillería macabra de cañón
inmunodeficiente de embudo de hierro
un chillido desliziéndose en la membrana del tiempo
picoteo del hígado lleno de alcohol de amor de ternura imposible

toda llena toda henchida de vergüenza de insatisfacción como franja
de sangre seca en occidente
testigo muda i hambrienta de los horrores de dios ya no pertenezco
a los espacios de la religión

*i entonces desde cualquier rincón o extramuro, desde cualquier
profundidad abisal aparece connie margarit. en shorts i sandalias de
tacón muy alto para elevarse hasta las alturas, cae exangüe, de rodillas
casi, moribunda casi, jadeando i aterrada, como cualquier impactada
de bala i sevicia, después de haber corrido, gritado i suplicado. su
cuero cabelludo i su humanidad se encuentran zapoteados por
múltiples orificios de proyectiles e incisiones de leznas de acero
templado que malogran la carne. una inocencia. hermosa como la más
hermosa. blanca como la más blanca. joven i encantadoramente
deliciosa como cualquier juventud. una princesa en un cuento de
hadas sin final feliz. aferrándose a la tierra llora.*

CONNIE MARGARIT: virgen santa virgen buena

señora de la misericordia i de la virtud
madre mía madre de todos los hombres madre de dios
oye mis suplicas oye mis ruegos
quita la mano hiriente de mi cuerpo cierra los estigmas virulentos de
mi carne
i seca estas lágrimas amargas que se despeñan por mi rostro
señora de las nanas i de los arrullos lléname de paz lléname de amor
abrázame en este instante de horror i desventura
no dejes que este odio encalabrado se convierta en oración
virgen santa virgen buena virgen de la misericordia
no me desampares en esta lluvia de hemorragia i desconsuelo

*entonces se escucha la voz de araceli i después se la ve, ángel
siniestro, cubierto su cuerpo con interminables ropajes, surgiendo la
imagen de su propio sepulcro. carne blanca i devastada por los
agujijones de la parca, canta lívida, amoratada, nocturna i desgarrada.*

ARACELI: oh dios padre que me has abandonado después de procurarme el odio
 mira cómo las aves rapaces auscultan mis esfínteres i ya llevan en sus picos escupitajos de mi carne
 oh dios padre soberano de mi órbita celeste que tira puertas en mi mente
 que da órdenes desmenuzando los cerrojos que no le valen las súplicas ni el llanto
 ni esta tristeza inmensa inmensa inmensa
 mira cómo se lanzan en picada
 i se pelean las falanges de mis manos mutiladas
 mira cómo se pelean mi corazón palpitante de gigante
 oh dios santo mira cómo ese colibrí da aleteos virulentos i escarba inverosímil el néctar de mis iris
 mira cómo esos cuervos se sacian con mi piel desprendiéndola con sus garras de la periferia de mis grietas
 socavones escabrosos llenos de flora i alaridas de sudor i de saliva i de toda la inmundicia de los extralímites del vértigo
 mira señor cómo se esparce en la atmósfera esta piel tumefacta de oprobio i desdicha
 mira cómo hierve la sangre espesa en el orificio inmenso de la tierra
se aferra una de la otra. aquella muere i la otra ya está muerta.

CONNIE MARGARIT: pinto con tiza la rayuela que me lleva al cielo de saliva gruesa el suelo en el que muero
 pinto con sangre este amanecer de hielo lloviznado
 i en esta agonía de mi carne son los gritos del dios padre eterno los que me aterrorizan en el suelo

ARACELI: miro mis uñas como garfios para aruñar este planeta
 para herirlo para despedazarlo para asirme a él aunque no quiera para arrancarle un pedazo de su piel de indiferencia insoportable
 miro mis manos hechas garras incrustándose en la noche irremediable
 que me conduce a las profundidades abisales del olvido

CONNIE MARGARIT: en esta noche oscura pinto una corona de espinas en mi frente con tres estrellas fugaces por donde se derrama el infinito i en donde ahora yaces postrada boca abajo mi araceli destrozada, tirada en la anchura del mundo, en la llanura inmarcesible de tu cuerpo íngrimo después de desocupar con tus arcadas demenciales el mar rojo de tus entrañas insalvables

ARACELI: pinto con tiza la tristeza de la virgen le pido que me arrope con su manto azul púrpura o de hielo lo mismo da ya que estoy muerta i ella no me escucha

le digo que me salve aunque no me vea aunque no me sienta ni me tenga en cuenta a la hora de sus logros
llueve odio sobre mis pantys de nylon
santo sudario de mi carne siempre en deseo

CONNIE MARGARIT: me aferro al recuerdo doloroso de tu imagen araceli de mi amor i ruego para que tu intensidad de reptil erupcione todas las papilas vulnerables de mi sexo acurrucada entre mis piernas como un monje como un ángel solitario un encapuchado un anacoreta que se abre abriéndose mis piernas abriéndose tu boca en el instante mismo del amor profundo. es tu caída mi herida mortal porque ahora sé que estás muerta.

rubiela roja busca en su cuerpo. hurga en el aire. escarba la tierra.

música obsesiva que transita por la noche acompañando a las mujeres a las que se les ha perdido el día.

RUBIELA ROJA: corro. corro para alejarme de ese animal que se ríe con cada tropiezo que doy. con cada amargura. con cada sacrificio.

me escondo de la crueldad del depredador encima i todopoderoso limpio i brillante con sus armas corto punzantes. con sus huracos fatales. con sus castigos brutales.

soy la virgen roja soy rubiela roja. también me llamo sofía i carmen i marta i maria i gabriela i berta i ruth amparo i xiloé. me llamo como todas las mujeres i tengo la apariencia de cualquiera de ellas.

CONNIE MARGARIT: nave oscura llena de infortunio me estoy muriendo.

el universo gira a velocidades innombrables tengo espasmos iracundos que me izan hacia el cielo i succionan mis pulmones. me duele el alma i mis vísceras se aferran como imanes a esta tierra que no me ama. virgen santa virgen buena yo que siempre he sido tu hija más amante no me desampares en esta noche de hemorragia i desconsuelo

RUBIELA ROJA: i es un faldón mi amargura bermeja que se aparagua para darle paso a mi paso estéril de pies que apelmazan el territorio de la muerte
mis ojos soles rojos de ansiedad al límite. ¿dónde está mi hijo?

texto para ramón - narrador- ausente - recuerdo permanente.

RAMÓN: connie margarit deshace sus pasos. se encuentra con ramón en su pueblo natal. ramón soy su amor. ramón soy su corazón. ella me espera paciente impaciente para sacarme las espinillas para sobarme la espalda para acariciarme para aceitarme para lamerme. entre tanto, en otro pueblo, en otra calle, araceli se prepara para su destierro.

música que nos conduce a la primera estación.

CONNIE MARGARIT: ¿qué es este vacío inmenso por el que vuelo?

la puerta de mi casa está abierta para que el taburete de ramón pueda recibir el sol. ramón es mi amor ramón es mi corazón. yo le hurgo la espalda grasosa i musculosa mientras unos palpitos me inflaman mi horqueta de arrabal siempre hambrienta. estoy en shorts i tengo puestas las sandalias que me regaló ramón. tenemos un guayabo de quince polvos siete gramos i ya no sé la cuenta de los baretos que armamos. me arde la garganta pero le canto a mi amor una canción del alma. la olla del sancocho exhala mil aromas i yo termino de estripar i me le aprieto a mi ramón i me froto contra él, para terminar encaramados en la mesa jadeando arrechos i brutales con los ojos encharcados porque fue de llanto i almorzamos en la cama hasta que llega el olor de las matanzas. parpadeo i vuelvo a parpadear i es en esta lágrima en donde te busco ramón para que me escuches arrodillado donde te quedaste amarrado i apunto de ser masacrado donde te dejé te llamo para que me des una mano i me arrastres hasta tu pecho de campeón de abdominals i me digas que soy tu perra i que mi chimba es el volcán de purace porque no conoces más volcanes i que la sopa que te hice te la puso como un riel i que quieres que te limpie la espalda de espinillas porque yo soy tu dueña

RAMÓN: le pego connie para que grite

para que me rasgue la cara con sus uñas de vidrio
que su garra de tigra sangrienta desgarre mi lomo
le pego connie para que me pegue i me derrame en el pecho la olla
que hierve la muerte
i en este masato de llanto i de culpa me redima con su amor de cereza
madura
i desbaste a mordiscos i besos el infierno de esta agonía.
la hiero con mi puño de acero porque necesito su odio en mis fauces
de monstruo ancestral
la quiero llena de oprobio i violencia porque es mi terror lo que
necesito vencer
prepáreme para mi muerte atroz que sucederá cuando ellos lleguen al

alba i me saquen a rastras de su abrazo caliente i destrocen mi cuerpo
ante sus ojos hermosos i le golpeen el rostro como yo lo hago ahora
grite hasta que estalle todo el universo para que yo no pueda escuchar
mi caída en la rila indolente en el festín de la mierda
que en mis oídos se empotre su tempestad de lamentos
i por mis ojos comience a brotar borbotones de mariposas que se
parezcan a usted ahora que estoy muerto.

*araceli canta mientras ramón ejecuta una i otra vez una i otra vez el
ritual de su muerte.*

ARACELI: soy un ogro reventado lleno de vacío lleno de tormento
por fin mi cabeza llena de fisuras por donde las frases salen a
estrellarse
dios se escurre como lodo putrefacto como procesión hacia el
infierno
i baja i baja disgustado i baja espeso vacilante i baja por lo que queda
de mi rostro
i baja por lo que queda de mi hombro hasta los huecos hasta las
heridas colosales
i baja para intentar hacer acople i baja para intentar hacer justicia
con las vísceras desgranadas esparcidas estalladas

RAMÓN: voy a caer lleno de pasión i de vida voy a caer a punto de amar.
esgarro de mis labios esgarro de mis dedos esgarro de mi cuerpo
instantes de ternura inenarrable

ARACELI: alguien lo sabe alguien lo sabe i permanece en silencio
alguien algún dios alguien sembró un huevo en mi cabeza

CONNIE MARGARIT: ahora que lo busco i lo veo tirado a la intemperie le cuento que
mi vida no ha sido fácil ramón usted ya sabe. le cuento que después
de su caída mi tristeza no ha cesado. salí huyendo muy despacio a
contravía de las líneas de mis manos i rapada i desolada caminé a
sollozos i descalza hasta el camino de salida de nuestro pueblo
devastado

ARACELI: i al borde de esa carretera estaba yo hacía dos días, acunatada i casi
sin sentido después de la golpiza que me dieron. mi pómulo vuelto
un morro mi cabeza llena de gusanos

CONNIE MARGARIT: no sé o tal vez sí, pero no pude proseguir, le vi sus ojos

ARACELI: i se detuvo en ese atardecer sombrío

CONNIE MARGARIT: la vi tan sola i tan perdida

ARACELI: que le tendí la mano

CONNIE MARGARIT: vi sus heridas tan parecidas a las mías

ARACELI: sin decir palabra me limpió i me solivió

CONNIE MARGARIT: la arrullé como se arrulla a un niño muy chiquito. le canté una nana contra el horror

ARACELI: comenzamos a llorar. nos abrazamos pasito para no despertar nuestras heridas

CONNIE MARGARIT: no teníamos nada solo estábamos las dos a contravía de las líneas de las manos

ARACELI: nos levantamos para seguir nuestro camino

CONNIE MARGARIT: pasó una camioneta, un “picó” con volco destapado

ARACELI: i por dos mamadas nos sacó de allí.

CONNIE MARGARIT: nos fuimos acostadas. miramos para el cielo que estaba lleno de estrellas i de viento

ARACELI: nos bajaron en un paraje silencioso, carnoso i delicioso, en el amanecer de un sol sangriento

CONNIE MARGARIT: caminamos sin destino

ARACELI: a contravía de las líneas de las manos.

CONNIE MARGARIT: llegamos hasta el filo de un abismo. sin pensarlo, sin hablar nos columpiamos en el borde, en la cuchilla misma de la tierra.

ARACELI: con los ojos muy abiertos levantamos los brazos en actitud de pájaras altaneras. nos cogimos de las manos, doblamos las rodillas, aprisionamos el aire en nuestras bocas i nos impulsamos con los pies i desde adentro. así huimos del horror i giramos en el viento con nuestros cuerpos extasiados

CONNIE MARGARIT: giramos contra los bordes del abismo contra los días i las noches

ARACELI: i caímos en el sueño de los pueblos i caímos en las mesas de los hombres llenas de vergas i botellas que nos trajeron hasta la ciudad inmensa

CONNIE MARGARIT: hasta las montañas hasta la comuna abierta que es el rostro de mi madre con casitas i escaleras

ARACELI: hasta aquí llegamos para abrírnos de piernas i esculcar billeteras

CONNIE MARGARIT: para soplar i orinar en todas las aceras en todas las estrías de este callejón sin salida

ARACELI: para correr en estampida i encontrar por fin la muerte en el tiempo de los besos

RUBIELA ROJA: yo también corrí i giré en los días i en las noches, en los hombres
i en sus vergas con los ojos muy cerrados aprisionando los pedazos de mi niño.
i fui pálpito de carne oscura i fui arteria de vómito intermitente llena de saliva de saurio i raíces gigantes. i de tumbo en tumbo, devolví toda la fe, toda la esperanza, todas las oraciones, i viajé a lugares insospechados de mi mente alucinada.
como una fantasía haciendo de hada horripila deambulé por caseríos devastados empotrados en territorios de dioses artillados tropecé con cada cruz , removí aquí i allá la tierra descubrí extremidades abandonadas i el silencio de niños que yacen boca abajo
sorbí, me atraganté con la tela de la noche, mastiqué carne tierna casi dulce
grité i grité más i giré salvaje como huracán como torbellino energúmena
i descuajé de golpe árboles milenarios, cubrí con tierra gestos de inocentes.
i mi odio acrecentó el chillido de la muerte
ahora estoy aquí devorando los escombros i la carroña de los hombres.

CONNIE MARGARIT: ¿qué le pasó a su niño?

RUBIELA ROJA: vagábamos sin rumbo fijo sobre una extensión incandescente. no habíamos probado bocado i mi leche estaba endurecida. eran los designios de dios i no le reprochábamos nada. el niño con su piel escaldada me miraba a punto de estallar en lágrimas mientras yo lo besaba i esperaba un milagro. no era su obligación pero nada le impedía procurarnos un alivio, una sombra, un palo de guayabas, un río de aguas cristalinas. oré con delirio i mis plegarias rechinantes se evaporaron delante de mis ojos. en un momento estábamos rodeados. hombres i mujeres fuertemente armados. ¿que quiénes éramos. que quién nos había mandado?

ARACELI: ¿usted no les dijo que era la virgen ?

RUBIELA ROJA: sí. pero uno de ellos me dio con un pedazo de cuero mojado en la cara i dijo que “él tenía una tía mueca que se chupaba las tetas i trituraba clavos con la arepa”

CONNIE MARGARIT: ¿i el niño?

RUBIELA ROJA: me lo arrancaron de mi pecho. lloraba pasito mientras en mí no cesaba el oprobio. era mi dolor más grande el verlo viéndome en mi vejación con sus bracitos intentando alcanzarme para consolarme. yo les rogué para que no le hicieran daño. para que lo dejaran. el señor comandante escupió con su boca desdentada, casi podrida. me dijo que claro, que iban a soltar al niño, que como no mi doña, que suelten al niño. i mientras uno lo soltaba otro más joven i robusto sacó una pelota azul de caucho que le mostró para embrujarlo para hipnotizarlo. el niño salió al encuentro de ese universo que giró en el aire i cayó en la mano de la bestia. entonces ocurrió la pesadilla. él, la lanzó suavemente contra el suelo, i esta picoteo perezosa hasta que se estacionó en el lugar atroz en donde esperó. mi niño llegó alegre i triunfante hasta donde estaba i la levantó. carne i horror estallaron. hasta el cambuche del comandante cayeron esquirlas de mi niño. la carcajada oscureció el cielo i el amor de mi niño se hizo chicharra i la sangre de mi niño inundó la tierra i mi boca abierta para la eternidad

música de tránsito para la segunda estación.

texto para ramón - narrador- ausente - recuerdo permanente

RAMÓN: segunda estación de connie margarit i araceli en la muerte. reburujan en los instantes, reburujan en los momentos. de algún día feliz. de alguna hendidja feliz. hurgan todos. hurga connie. hurga araceli. hurga la virgen rubiela roja. hurgo yo, ramón, en el tiempo. connie margarit se queda en otro aliento en un recuerdo i reconfortada se deja llenar por ese instante

CONNIE MARGARIT: me ponía sus manos grandes i huesudas en la cara. atormentadas. llenas de nicotina i temblor. estaba tan solo i tan cansado

ARACELI: ¿quién?

CONNIE MARGARIT: el viejo

ARACELI: olor rancio i nauseabundo. el viejo caserón blandito

CONNIE MARGARIT: esa vejez sin rabia los ojos llenos de sombras de animales muertos

ARACELI: le ofreció un reloj

CONNIE MARGARIT: estaba tan solo i tan cansado los besos fueron besos cerrados
hierro retorcido la lengua en pompeya latigaba lenta i dolorosa a lado
i lado
en cada esquina en todo resquicio de esa fábrica abandonada para
buscar el último bramido de la antigua caldera el último fluido el
último instante
él no quería que me enterara del horno crematorio que era su boca
ahí quise entrar, ahí quería él que yo entrara, pero no pude no pude
no fui capaz de acercarme a ese hálito de carroña i tierra muerta de
tristeza definitiva i ese viejo sólo me pedía eso un poco de amor un
poco de lengua i saliva
i no pude no pude

ARACELI: tampoco le dio el reloj. usted no le insistió. no fue capaz de
traicionarlo

CONNIE MARGARIT: era un viejo muy grande muy alto muy flaco. me cogió mi cara
como si fuera un camafeo i la exploró con sus ojos agonizantes, casi
ciegos, llenos de azul i piedad. pasé la prueba. entonces me sonrió con
unos dientes enormes i hermosos porque ese viejo sí que sabía
sonreírle a una mujer. vi que estaba antojado de amar i entonces lo
abracé para evitar que descubriera mi vergüenza i mi incomodidad.
me dijo que me fuera con él.

ARACELI: ¿por un reloj?

CONNIE MARGARIT: me iba a regalar uno bonito. el que yo escogiera. para que me
acordara de él. el viejo se quería quedar conmigo. quería que lo
acompañara en otras cosas en otros tiempos. no fui capaz. igual él se
habría muerto, ya está muerto, pero no fui capaz.

ARACELI: ¿al fin qué le sacó?

CONNIE MARGARIT: me dijo muchas palabras bonitas. hada. princesa. gata.
suntuosa. hermosa. diosa. amor. amor. amor mío.

ARACELI: ¿i el reloj?

CONNIE MARGARIT: me invitó a la finca de él. me hizo frijoles. con arroz i
chicharrón. i tajada madura. i huevo. i aguacate. él estuvo sentado
abrigándose con una ruana muy bonita. contando historias. solo. sin
mirarme. apretaba un pocillo lleno de café. traía el tiempo con sus
dedos.

ARACELI: ¿i usted?

CONNIE MARGARIT: embalada. estaba a mil. con los ojos aquí i allá. reburujaba el instante. empujaba el tiempo. a ver si salíamos de ahí. pero nada. el viejo seguía en su murria. su voz pausada i tupida, una nube gris que anuncia una tormenta. me metí en el baño para restregarme lo que quedaba del *perico*. a ver si el tiempo corría más aprisa. a ver si la noche se convertía en día. a ver si el amor me esperaba en otra noche.

música dulce i desgarrada para escena de amor entre araceli i connie. ellas se miran, se acercan, se tocan, se abrazan, se besan.

ARACELI: (*canta*) soy carne que palpita esperando alguna bestia
que me llegue que me toque que me chupe que me muerda
esto que me quema esto que me arde esto que no aguanto esta carga
insoporable
esto que me pesa no es otra cosa que las ganas de tu piel de tu regazo
de tu abrazo de tu beso rico que me encanta.

RAMÓN: porque eran ellas dos perritas callejeras, una i dos
cubriéndose de besos con cada pesadilla
con cada movimiento hipado en las garras de la noche
i eran ellas dos ladronas, una i dos
de navaja i obscenidades en las manos
a la espera del último aullido del sol para revolcarse i salivarse
para restregarse entre los piídos i los pezones de sus risas descaradas

caminando al pasito del atraco
a cada jíbaro silbándole en su ley
dominando las esquinas
a cada chulo moviéndole la cola
i eran dos, una i dos
de lunares en los brazos i cabelleras bicolors
enmariguanadas desde el alba dos bacanas dos banderas
una i dos una i dos
requisadas delatadas reseñadas de perfil acostadas de perfil
una i dos una i dos

ARACELI: un sancocho con ají una yuca para este bramido en la entrepierna
¿dónde están mis cucos rojos? dinamita de la noche soy la perra más
hermosa
qué es esta maluquera qué es esta calentura ¿dónde está el marrano?
veo las escalas de cemento que trepan la comuna en la que se incrusta

nuestro rancho i abajo los bacanes que nos abren las piernas cuando
llegamos muy borrachas
veo el destino negro como el ojo del culo de una mula

CONNIE MARGARIT: pegada en la pared un pedazo de camiseta con la cara de ramón
a la que le doy besos cuando me siento triste cuando me hace falta
cuando le rezo a la virgen cuando escucho los disparos cuando me
llora el cuerpo inconsolable incontrolable

tengo un vacío color de precipicio i una ventana ciega que me avienta a la letrina
que ondea al viento tengo una cicatriz que me atraviesa el pecho
tengo hambre i sed i espacio en el cuerpo para mil noches sin tregua

RUBIELA ROJA: i después de las cinco bajaban hasta el barrio de casas bonitas i perros
chiquitos. se despeñaban tongoneándose sublimes i violentas i
después de un rato en buseta caminaban perras hasta el parque de los
árboles lindos

CONNIE MARGARIT: íbamos a rérnos

ARACELI: a tomarnos un “guaro” fumarnos un “coso” i sobarnos las conchas

CONNIE MARGARIT: a olvidar el oprobio

ARACELI: a recordar nuestros pueblos

RAMÓN: *“a la pin a la pon a la hija del conde simón”*

CONNIE MARGARIT: hasta que llegaron ellos a escupir saliva de odio por entre las
hendidias de sus miradas. nos dieron vueltas

ARACELI: regurgitaron el horror de sus pesadillas con sus bocas llenas de aleteos
salvajes

CONNIE MARGARIT: masticaron imagines que se confundían con sus más profundos
anhelos.

RAMÓN: para tener una buena panorámica para impedir cualquier acto
pernicioso mutilaron las ramas de los árboles. *“a la lata /al latero/ a la
hija del chocolatero”*

i se armaron entre todos, hicieron reuniones, hablaron con el cura i
pusieron las alarmas. formaron un ejército

RUBIELA ROJA: para acabar con dos mujeres

RAMÓN: un barrio entero las persigue, un barrio entero las acecha abriendo i
cerrando las persianas de sus casas flic flac. i comienzan las rondas en
los carros, la persecución despiadada, el acorralamiento.

- ARACELI: i me encuentro con tus piernas prehistóricas que avanzan sobre el lecho de mi lengua de reptil i nos anclamos en el bosque huracanado poderosas i nocturnas llenas de lluvia i alarida
- RAMÓN: un barrio entero al acecho jadea al mismo ritmo recoge la saliva contiene las esfínteres resopla como bestia abriendo i cerrando las persianas de sus casas flic flac
- RUBIELA ROJA: hasta yo misma me confabulé i fui hielo seco i fui pavimento i grietas.
- RAMÓN: una tarde las esperaron abriendo i cerrando las persianas de sus casas flic flac
- RUBIELA ROJA: me hice la loca, la que no era conmigo i miré hacia arriba, al cielo enrarecido. luego me hice como a la que se le ha caído algo i mire hacia abajo, a la tierra húmeda llena de cólicos i sombras. me agaché como aquella que recoge lo que se le ha caído i salí de la escena. caminé uno dos pasos después tres, uno dos pasos después tres i al doblar la esquina me desboqué para buscar un escondrijo.
- las dejé ahí. rodeadas de bestias salvajes surcándolas con heridas letales. i corrí con la intensidad del llanto que se agolpa en mi garganta. no escuché los golpes no escuché los gritos i el olor de la carnicería llenó de espanto mis oídos. como un bojote de carne en estampida, atravesé calles i callejones, pasé por las esquinas de los bares, por los quicios de los edificios, crucé puentes anestesiados, pisé charcas de orines i despojos humanos infestados de pesadillas. i llegué aquí. con un escalofrío de pavor horrible. a este lugar abandonado lleno de vagidos i nostalgia. i las dejé a ellas sin amparo ni vestigio de esperanza implorándome a mí que las salvara
- CONNIE MARGARIT I ARACELI: ay virgen mía de mi amor ay virgen linda de mi corazón madre eterna i celestial no me desampares en esta noche de hemorragia i desconsuelo
- RUBIELA ROJA: i cayó primero la una, la araceli. después vino a caer la otra, la connie margarit. a mis pies. impactadas, reventadas a golpes de piedra i lezna i orificios de bala. dos mujeres, dos princesas de la noche, dos *vírgenes de fuego*¹⁴⁸.
- ahora cuando dios se duerma me voy a devorar lo que queda de sus cuerpos. hasta el último temblor de sus rodillas. hasta la última gota de llanto que guarden sus mejillas. hasta sus zapatos de lodo i de tapas recién cambiadas. sus cicatrices sembradas en versos de agonía. sus carteras ñuridas cargadas de cuchillas i anfetaminas. hasta el último

ñervo. el último grito. el último espasmo. la última imagen. todos los orificios yo voy a sorber, yo voy a engullir todo, yo voy a tragar todo. hasta saciarme insaciable en esta soledad.

yo rubiela roja madre de todos mis hijos las voy a devolver a mi vientre inmenso i húmedo oscuro i silencioso donde habitan todos los monstruos todos los escombros todos los pedazos de vida mutilada

CONNIE MARGARIT: respiro con dificultad mientras la ponzoña de la muerte revienta con cada graznido una arteria un órgano vital todavía en pie. quiero una sola lágrima que me alivie esta sed de amor, que me calme esta tristeza inconmensurable

RAMÓN: terodáctilo ponzoñoso que pica i pica donde haya carne donde haya vísceras, es hora ya de descuajar de inyectar

se quedan más quietas, más muertas, más solas en los brazos de la noche

CONNIE MARGARIT: ¿qué hay al otro lado del océano? otro grito. otra mano levantada en una playa de metal. en una superficie corroída. pinto la rayuela que me lleva al río donde las mujeres gordas donde las mujeres lindas lavan la ropa i bañan sus hijos. allí está mi mamá pariéndome sobre una piedra. veo su cara buena i sus ojos negros que no miran nada. oigo al río con su canción de trueno i espero a mis hermanitos que vienen a conocerme: *la vetiada, el saraviado, la zarca, niño, jurasi par i comon*. entro al rancho calcinado donde vivimos i los ecos de los gritos se propagan en el tiempo sin final. ya no sé dónde estoy. en un lugar sin nombre i mi cuerpo no me escucha i mi alma se esparce plácida porque sé que es plácida. estoy sola i me dirijo a ser lo que estoy siendo

como un chillido de un pájaro prehistórico. rojo.

ARACELI CANTA: hasta que el ogro de orificios en mi alcoba, con sus chillidos en el cólico i su violencia furibunda, que destruye pájaros i láminas de acero, estalle mi cerebro contra el muro de cemento i vomite mi corazón en el vacío de una noche cualquiera sin luna i sin estrellas

fin

148 nota: *vírgenes de fuego* es una imagen de liliana torres que utilizo como homenaje a ella i a las mujeres lindas de la calle oscura

Costa Rica

> Costa Rica y su teatro en la segunda mitad del siglo XX

BREVE PANORAMA GENERAL

Marco Guillén
Universidad Nacional
Universidad de Costa Rica

Son muchos los momentos a través de la historia en que el teatro cobró una gran presencia en la sociedad costarricense. Desde el punto de vista formal nuestro teatro cuenta con instituciones culturales con años de existencia, con instituciones académicas dedicadas a la formación teatral, con profesionales formados a los más altos niveles en el ámbito internacional, con Festivales Nacionales e Internacionales, con Muestras Nacionales de Teatro, con Concursos de Dramaturgia y de Puesta en Escena, con asociaciones gremiales, etc.

Un hecho estrechamente ligado al desarrollo teatral de la segunda mitad del siglo XX lo constituyó la creación en 1940 de la Universidad de Costa Rica. Alrededor de esta institución va a surgir la inquietud por desarrollar una actividad teatral y cultural, más institucionalizada y de mayor rigor académico. En su seno se funda a principios de los años cincuenta el Teatro Universitario, primer grupo institucional del país. Este grupo propicia la fundación pocos años después el Teatro Arlequín, el antecedente grupal más claro de una práctica teatral sostenida, planificada y cada vez más estable; y el inicio de un gran auge de agrupaciones independientes y algunas institucionales.

En 1948 resultado de la guerra civil, conocida como la Revolución del 48 comandada por José Figueres Ferrer; el país completo dará un giro fundamental para nuestra historia que incidirá en el futuro del quehacer artístico y teatral. Esta Revolución nos dejó la abolición del ejército y la profundización de las garantías sociales planteadas durante la década de los años cuarenta. La fundación de la “Segunda República” comandada por ideales social-demócratas abriría espacio para importantes transformaciones políticas y culturales. Se plantea un estado de tipo benefactor y con ello se emprende la creación de una serie de instituciones estatales que promoverán el desarrollo socio-económico y cultural del país.

A partir de los años sesenta el panorama de la dramaturgia prácticamente se ve reducido a las figuras de Alberto Cañas Escalante, Daniel Gallegos Troyo y Samuel Rovinsky. Conforman ellos una tríada que desde sus primeras incursiones en la escritura dramática en los años cincuenta mantuvieron casi la exclusividad del panorama de la escritura dramática hasta los años ochenta.

Debo hacer mención aparte al caso de las mujeres escritoras, destacan: Victoria Urbano, Lupe Pérez, Carmen Naranjo y Olga Marta Barrantes. Poco de la producción de estas mujeres ha sido estrenada o estudiada.

La década del setenta marca el punto culminante de la creación de instituciones públicas dedicadas a la cultura. Se funda el Ministerio de Cultura Juventud y Deportes y con él una serie de otras instituciones y proyectos adscritos para la promoción cultural. Un año más tarde al amparo del nuevo Ministerio se funda la Compañía Nacional de Teatro con la misión de poner obras de carácter universal, latinoamericano y nacional, y de llevar el teatro a todo el país. También se fundaron en los años setenta, la Compañía Nacional de Danza, la Compañía Lírica Nacional y se reorganizó la Orquesta Sinfónica Nacional, entre otras muchas instituciones.

A finales de los años sesenta se funda en la Universidad de Costa Rica la Escuela de Artes Dramáticas. En 1973 se funda una segunda escuela universitaria de Teatro, la Escuela de Arte Escénico de la recién fundada Universidad Nacional en Heredia. En 1977 se funda el Taller Nacional de Teatro adscrito al Ministerio de Cultura.

En los setenta se produce una fuerte inmigración de artistas de teatro provenientes del cono sur que ante los problemas políticos de sus países se exilian en Costa Rica. Llegan así destacados teatreros mayormente de Argentina, Chile y Uruguay que permanecerán en el país por largos años, algunos hasta nuestros días.

Los años setenta se han denominado como la época de oro del teatro costarricense, período que se extiende hasta los primeros años de los ochenta. Durante este periodo se dio gran importancia a la promoción teatral y con ello se llegó a comunidades, fábricas e instituciones educativas. Este fue un factor determinante en la atracción de público al teatro que permitió un incremento muy significativo de espectadores. Todo esto por supuesto marcó un importante crecimiento del teatro independiente que igualmente tiene en esta época un importante auge. El estado subvencionó a los grupos independientes, lo que permitió la apertura de varias salas de teatro ligadas a distintos grupos. La producción teatral en el país empezó a incursionar en prácticas distintas como la creación colectiva, teatro testimonial, distintas formas de teatro experimental, teatro de calle. Al mismo tiempo se da mayor atención a la dramaturgia nacional y a la latinoamericana, sin descuidar los clásicos y el drama contemporáneo.

A partir de los años ochenta se da un giro en el estado costarricense que instaura las bases de lo que en los años noventa se profundizará bajo un modelo de tendencia neoliberal. Esta transformación favorece la privatización de los servicios del estado, y la cultura no ha sido excepción. Las repercusiones más inmediatas

sobre la cultura se hacen sentir en el aniquilamiento de las políticas de promoción, extensión y apoyo a la producción cultural y artística. Frente a este nuevo modelo económico el sector independiente tuvo que plantearse la necesidad de desarrollar nuevas estrategias de gestión, producción y difusión del producto teatral que permitieran su sobrevivencia. La disminución presupuestaria en la cultura es paralela a la disminución de la inversión pública en educación y desarrollo social. Se marca así la creciente y continua disminución de la clase media que había sido emblemática de la sociedad costarricense de la segunda mitad del siglo XX. Con ello también se inicia el dismantelamiento de la institucionalidad pública que había marcado el desarrollo social del país. Todo este proceso se ve coronado con el establecimiento de Tratados de Libre Comercio que se vienen adoptando en los últimos años como modelo socio-económico.

En el caso del teatro en los años ochenta, se eliminan las subvenciones a los grupos independientes, lo que hace que poco a poco estos desaparezcan, se dividan o cambien su rumbo. El público poco a poco disminuye de forma significativa. Como resultado la actividad teatral sufre una polarización que va a desarrollar distintas corrientes. La actividad teatral se plantea entre el teatro comercial, ligado al entretenimiento, de preocupaciones estéticas, técnicas e ideológicas simplistas; el teatro independiente, de propuestas dentro de un orden más artístico; y la producción de las instituciones oficiales. Es en el teatro independiente que se da una mayor preocupación por las labores de difusión, promoción y proyección de la actividad teatral que ha abandonado el estado; y por el entrenamiento, la experimentación y el desarrollo de propuestas artísticas alternativas.

La Compañía Nacional de Teatro encabeza el sector oficial, opera sin elenco estable desde los años ochenta y prácticamente se ha visto reducida a la figura de un ente productor con recursos limitados. Otras instituciones del sector oficial son el Teatro Universitario, el Teatro Nacional y el Teatro Melico Salazar.

Un aspecto interesante dentro del desarrollo teatral costarricense es el nivel incipiente de la crítica, no solo como ejercicio de críticos profesionales, sino como la carencia de instancias de intercambio, reflexión y discusión de pensamientos y propuestas escénicas. Son pocas y aisladas también las investigaciones que se realizan acerca de la actividad teatral en el país. Las escuelas de teatro, por diversas razones han puesto mayoritariamente su énfasis en la formación de actores y muy poco se genera en cuanto a inquietudes sobre el estudio de nuestro teatro.

Una nueva generación de jóvenes dramaturgos surge en los años ochenta, entre ellos: Miguel Rojas, Víctor Valdelomar, Melvin Méndez, Ana Istarú, Leda Cavallini, Jorge Arroyo y Guillermo Arriaga. En la dramaturgia nacional cabe destacar a partir de los años noventa el importante surgimiento de mujeres

escritoras. Además de las ya señaladas, Ana Istarú y Leda Cavallini, hay que agregar a Claudia Barrionuevo, Roxana Campos, Linda Berrón, Ailyn Morera, Ishtar Yasin, y Denise Duncan. Sus obras introducen nuevos temas con nuevas perspectivas en el tratamiento del lenguaje dramático. Varias de ellas han sido premiadas en diversas ocasiones no solo en el ámbito nacional sino que internacional. Debemos también agregar los nombres de Arnoldo Ramos, Sergio Masís y Walter Fernández. No puede ignorarse tampoco el trabajo de algunos grupos independientes que desde diversas modalidades que van desde la adaptación hasta la creación de sus propios textos, realizan una práctica dramática de importancia. Debe también mencionarse el auge de nuevas generaciones que incursionan muy recientemente en el campo dramático, entre ellos Jeff Arce, y el caso específico del proyecto Emergencias compuesto por estudiantes de teatro que escriben, publican y ponen en escena sus propias obras.

Marco Guillén
Universidad de Costa Rica

Actriz, poeta y dramaturga. Nace en Costa Rica en el año 1960. Bachiller en Artes Dramáticas con énfasis en Actuación de la Universidad de Costa Rica en el año 1981. Como actriz ha interpretado numerosos roles protagónicos en más de treinta obras tanto clásicas como contemporáneas. En 1980 obtuvo el Premio Nacional a la Mejor Actriz Debutante y en 1997 a la Mejor Actriz Protagonista.

Su obra poética, que abarca seis poemarios, ha sido recogida en múltiples antologías americanas y europeas. Su libro más conocido, *La estación de fiebre*, Premio Latinoamericano EDUCA 1982, ha sido también publicado en España, traducido al francés y publicado en París. Cuenta además con traducciones parciales al inglés, alemán, italiano, holandés, sueco y albanés. Su obra poética ha sido objeto de múltiples estudios en el ámbito internacional, tanto en América como en Europa. Como dramaturga ha obtenido dos premios internacionales en España: el María Teresa León para Autoras Dramáticas 1995, convocado por la Asociación de Directores de Escena de España, con *Baby boom en el Paraíso*, y el Premio Hermanos Machado de Teatro 1999 del Ayuntamiento de Sevilla, con *Hombres en escabeche*. Su obra *La loca* le valió el Premio Nacional de Dramaturgia en el año 2005.

Ha escrito siete obras de teatro, de las cuales se han hecho veintinueve montajes en trece países, entre ellos Colombia, Chile, Uruguay, Argentina, México, España y Estados Unidos. Obras suyas han sido traducidas y representadas en inglés, gallego y alemán.

Incurrió en el cine como co-guionista de la película costarricense *Caribe*. Se le concedió en 1990 la beca de creación artística de la Fundación John Simon Guggenheim, de Nueva York. Ha realizado giras artísticas como actriz, poetisa y dramaturga a los más destacados encuentros literarios y festivales tanto en América como en Europa.

La obra dramática de Ana Istarú

Ana Istarú irrumpe en el medio artístico costarricense desde muy temprana edad

destacándose como una de las artistas más sobresalientes de su generación. En cualquiera de las tres áreas que ha desarrollado su trabajo artístico, la poesía, la dramaturgia, y la actuación, lo ha hecho con gran aceptación y suceso. Siendo aún adolescente publica sus primeros poemarios y gana el Premio Joven Creación de Poesía. Es precisamente de la poesía que le viene su seudónimo artístico, que toma de su padre quien también era escritor.

Su poemario más conocido *La estación de fiebre*, ganador del Premio Latinoamericano de Poesía EDUCA en 1983 la posesiona entre las grandes poetisas costarricenses y latinoamericanas. Se trata este poemario de una celebración de la experiencia erótica escrita desde la perspectiva femenina en el encuentro con el deseo y el placer frente a la pareja amada. El poemario se adentra en el descubrimiento del erotismo de la palabra misma y de la imagen poética.

Aquí se hacen presentes las características fundamentales que van a recorrer su obra. La sensualidad, el erotismo, la sexualidad, la condición particular de la mujer frente a sí misma y a los otros, la experiencia femenina como fuente de creación, el cuerpo femenino como espacio de la experiencia personal y metáfora de la experiencia social. Son estos temas recurrentes y recursos creativos que explora Istarú a través de su obra poética. Pero podemos también decir que son los mismos temas que le preocupan en su producción dramática. Quizás en el teatro podamos apuntar la aparición de forma más explícita de las dinámicas de la construcción de las relaciones de pareja y de la independencia de la experiencia femenina frente a las estructuras sociales dominantes.

Podemos decir que en cualquiera de los casos se observa en la escritura de Ana a la mujer en constante búsqueda, definición y afirmación más allá de los estereotipos y en un rescate de lo individual y de la experiencia personal. La escritura es siempre en ella una experiencia sensual que recobra la experiencia individual.

Desde *El vuelo de la grulla* vemos a una joven en busca de la independencia, que se plantea la necesidad de redefinir los términos en que se tejen las relaciones de pareja, y que se mira en la experiencia de otras mujeres en la búsqueda de esas redefiniciones. Esto se ve profundizado en *Madre nuestra que estás en la tierra* en donde se hace una revisión de las relaciones generacionales entre la Abuela, la Madre y la Hija, explorando los determinismos sociales que se transmiten de una a otra. La hija se mira, se cuestiona, se replantea a partir de las relaciones con esas mujeres que la anteceden en su linaje familiar. La relación Madre-Hija sirve para explorar los temores, las inseguridades, la complicidad, la autoridad y la libertad de la mujer. Incursiona aquí en planos no realistas a través de la presencia del personaje de la abuela muerta que ronda la casa y aconseja a la hija. Se vislumbran

algunos rompimientos formales de la estructura dramática que más adelante va a desarrollar Istarú en otras de sus obras.

Hombres en escabeche explora la relación de la mujer con sus parejas haciendo un recorrido por los múltiples novios y tipos de hombre que han constituido esas relaciones. Así hace la obra una revisión de los estereotipos masculinos y cuestiona los códigos de relaciones desde donde la mujer se acerca a esos hombres. Esta revisión pasa por un profundo cuestionamiento de la relación padre-hija, su reflejo y su determinismo en las relaciones que establece la mujer con los hombres de su vida.

Baby boom en el paraíso fue publicado en 1996 como parte del Premio María Teresa León, de la Asociación de directores de escena de España que se le adjudicó en 1995. Su estreno data también de 1996 en una puesta en escena interpretada por la misma autora, Ana Istarú, y que le valió el Premio Nacional a la Mejor Actriz en la temporada de 1996 en Costa Rica. Este texto articula una crítica aguda a todas las codificaciones sociales y familiares y a las inseguridades personales que ellas producen en la individualidad de la mujer, observado todo ello a través de una de las experiencias femeninas más particulares: el proceso hacia la maternidad. En *Baby boom en el paraíso* una mujer joven reflexiona con punzante ironía sobre los prejuicios, malentendidos, anhelos, obstáculos y confusiones que enfrenta la experiencia femenina en una sociedad machista durante el proceso de la gestación, el embarazo y el parto. El personaje Ariana, se debate con la gravedad de las responsabilidades, y/o deberes sociales de la maternidad, a la vez que busca asumirlo como un acto del ámbito de lo privado. Ariana a través de su narración-presentación, cuestiona, confronta y deconstruye las estructuras sociales que determinan su identidad como mujer y como individuo independiente. Hacia finales de la obra ella pareciera inclinarse por el placer personal de su maternidad. En esta personalización de la experiencia por la que Ariana lucha a través del texto, ella pone a su lado a su pareja, para rescatar en el hombre sus particularidades más allá de los estereotipos sociales.

En su estructura este texto se presenta como una especie de monólogo dialogado, pues el personaje principal, asume constantemente la interpretación de las voces de otros personajes. En estos aparentes diálogos, las distintas voces no son más que recursos de apoyo a la narración-presentación general del monólogo. Igualmente este es el recurso del cual el monólogo se sirve para trasladar la narración-presentación por distintos contextos espaciales y temporales. Cabe destacar que a pesar de su condición inicial de monólogo esta obra ha sido interpretada en algunas de sus puestas en escena con diverso número de actrices que van desde tres actrices hasta diecisiete actores. Y es que precisamente la multiplicidad de personajes y

voces que incluye el texto permite esta libertad interpretativa.

Uno de los aspectos temáticos más sobresaliente en este monólogo, es su aguda crítica a los convencionalismos sociales sustentados alrededor de los roles tradicionales del hombre y la mujer. En esta crítica, el humor y la parodia adquieren una función primordial como mecanismos develadores y cuestionadores de las estructuras que fundamentan las relaciones entre los individuos. En *Baby boom...* la narración se va construyendo, a manera de una escritura que recobra una voz individual de mujer, que busca reapropiarse de su propio discurso. Así como la maternidad se escribe sobre el cuerpo de la mujer, Ariana busca inscribir su propia voz en su experiencia, y de esta manera asumirla como suya.

Publicaciones

Hombres en escabeche. Primer lugar del premio de teatro “Hermanos Machado” 1999, convocado por el Ayuntamiento de Sevilla. Colección Compás. Sevilla, España, 2001. *Baby boom en el Paraíso*. *Hombres en escabeche*. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica, 2001; *Baby boom en el Paraíso*. Premio María Teresa León para autoras dramáticas 1995 de la Asociación de Directores de Escena de España. Publicaciones de la ADE de España. Serie: Literatura Dramática, No.15, Madrid, España, 1995. Revista Teatral *Escena* No. 45. San José, Costa Rica, 2000. pp. 91-109. (traducida al gallego, alemán e inglés).

“Madre nuestra que estás en la tierra”. Revista Teatral *Escena* No. 20/21. San José, Costa Rica, 1989. Incluida también en: Bell, Carolyn y Fumero, Patricia. *Drama contemporáneo costarricense*. Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica, 2000. y Andrade, Elba y Cramsie, Hilde. *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas*. Editorial Verbum, Madrid, España, 1991.

“El vuelo de la grulla”. Revista Teatral *Escena* No.11. San José, Costa Rica, 1984. Versión definitiva en *Revista Nacional de Cultura*, No. 26, UNED. San José, Costa Rica, 1994 -1995 (traducida al inglés).

Publicaciones de su poesía

La estación de fiebre y otros poemas, antología personal. EDUCA. Editorial Universitaria; Centroamericana. San José, Costa Rica, 1998. (traducida totalmente al francés y parcialmente al inglés, alemán, italiano y flamenco);

Verbo madre, Editorial Mujeres. San José, Costa Rica, 1995;

La estación de fiebre y otros amaneceres, antología personal. Ed. de Ricardo Bada, Colección Visor de Poesía. Madrid, España, 1991;

La muerte y otros efímeros agravios, Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica, 1988;

La estación de fiebre, Primer Premio Certamen Anual Latinoamericano. EDUCA. San José, Costa Rica, 1983 (Segunda edición, EDUCA, 1984. Tercera edición, EDUCA,

1986. Primera edición, Editorial Torreozas. Madrid, España, 1986.);

Poemas abiertos y otros amaneceres, Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica, 1980;

Poemas para un día cualquiera, Premio Joven Creación, Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica, 1977;

Palabra Nueva, Imprenta Trejos. San José, Costa Rica, 1975. Además su poesía ha sido incluida en numerosas antologías, entre las más recientes están: *Antología de la nueva poesía costarricense* (Chávez, Luis. Editorial Pedro Jorge Vera. Quito, Ecuador, 2001); *Poesía de fin de siglo Nicaragua* (Corrales, Adriano y otros-Costa Rica. Ediciones PerroAzul. San José, Costa Rica, 2001.);

El amor en la poesía costarricense. (Chase, Alfonso Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica, 2000);

Mujer y Poesía (Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Córdoba, España, 2000);

Muestra de Poesía Hispanoamericana Actual. Colección Maillot (Salvador, Álvaro., Amarillo, Diputación Provincial de Granada. Granada, España, 1998);

Costa Rica: poesía escogida. (Monge, Carlos Fco. EDUCA. San José, Costa Rica, 1998);

Poesie Costaricienne du xxème siècle. (Cortés, Carlos Editions Patiño. Ginebra, Suiza, 1997);

Les Belles Etrangères. 14 écrivains d'Amérique Centrale. (Centre national du livre. Ministère de la culture et de la communication. París, Francia, 1997);

Martes de Poesía en el Cuartel de la Boca del Monte. (Sauma, Osvaldo. Editorial Lunes. San José, Costa Rica, 1997);

Espejo de paciencia. Universidad de las Palmas de Gran Canaria Revista de Literatura y Arte. Gran Canaria, España, 1996;

Neue Lateinamerikanische Poesie. (Burghardt, Tobias; Lüdke, Martin y Schmidt, Delf. Literaturmagazin No. 38, Rowohlt Verlag. Hamburgo, Alemania, 1996);

Poesía Contemporánea de la América Central. (Albizúrez, Francisco Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica, 1995)

Puestas en escena de su obra dramática

La loca, España: Lectura dramatizada para la reinauguración del Teatro Victoria Eugenia, San Sebastián. 2007;

Sexus Benedictus, Costa Rica: Estreno Teatro Lucho Barahona. 2003;

Hombres en escabeche, Costa Rica: Estreno en el Teatro de la Esquina, 2000; Argentina: Cía. de Teatro Nosotras, Tucumán, setiembre del 2007 (Amateur); Brasil: Lectura dramatizada en el Teatro Lido, en el Ciclo de Leituras de Peças Teatrais da América Latina en Juiz de Fora, Minas Gerais, 2007; Bolivia: Taller de Teatro de la Universidad de Sucre, 2006 (Universitario); Canadá: Teatro Hispano de Toronto, Octubre del 2007; Chile: Producción de Osvaldo Silva. Gira por diversas ciudades, 2007, Compañía TAT, Temuco, 2005; Teatro Independiente: Producción de Christian Villarreal, Puente Alto, 2004; Colombia: Teatro Nacional de Bogotá. Dirección de

Fanny Mikey, 2005; México: Producción de Martha Matamoros. Saltillo, Coahuila, setiembre del 2007 (Amateur), Grupo Teatral Albedo, Monterrey, 2006; Escuela de Teatro de la UNAM. Dirección de Náhuatl Vargas, 2005 (Universitario); Paraguay: Centro de Investigación y Divulgación Teatral, Asunción, 2007; Uruguay: Regina Producciones, Teatro del Centro, Montevideo, 2004; Venezuela: Teatro Silente, Barquisimeto, 2007;

Baby boom en el Paraíso, Costa Rica: Estreno en la Sala Vargas Calvo, Teatro Nacional, 1996; Alemania: Versión radiofónica. Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1999. Versión en alemán; Argentina: Sala Tuñón, Buenos Aires. Producción de Stella Matute, 2003; El Salvador: Teatro Luis Poma, 2006; España: Rara Avis Teatro, Santiago de Compostela, 2001 (Versión en gallego); Tranvía Teatro, Zaragoza, 2000; Teatro del Gato, Málaga, 2000; Teatro Pardiez, Universidad Complutense, 1998 (Universitario); Grupo Mojiganga de la Telefónica de Madrid, 1997 (Amateur); Compañía Antares de Teatro, Málaga, 1997; Compañía Pasadas las 4, Pamplona, 1997. Estados Unidos: Departamento de Lenguas Romances, Universidad de Cincinnati, 1999. Versión en inglés (Universitario); Teatro Vivencia, Chicago, Illinois, 2000 (Versión en inglés); Guatemala: Teatro Rayuela, 2003; Venezuela: Teatro San Martín de Caracas, Setiembre, 2007;

Madre nuestra que estás en la tierra, estreno en la Sala de la Compañía Nacional de Teatro, Costa Rica, 1988; México: Instituto de Bellas Artes de la Universidad Nacional Autónoma de Chihuahua, 1996 (Universitario); Estados Unidos: Teatro de las Américas. Oxnard, California, 4 de noviembre, 2007, en la Universidad de Scranton, Pennsylvania, diciembre, 2007.

El vuelo de la grulla, estrenada en Costa Rica, en la Sala Vargas Calvo, Teatro Nacional, 1984 y la puesta en escena de la versión definitiva por la Compañía Nacional de Teatro, 1994.

Premios y distinciones

Ana Istarú ha recibido numerosos premios y distinciones: El Primer Premio certamen anual latinoamericano EDUCA. San José, Costa Rica, 1983. *La estación de fiebre*; premio joven creación, Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica, 1977. *Poemas para un día cualquiera*; Mejor Actriz de la Compañía Nacional de Teatro en sus 30 años de existencia. Costa Rica 2001; Premio Áncora de Teatro. Costa Rica 1999-2000; primer lugar del premio de teatro “Hermanos Machado” 1999, convocado por el Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, España, 2001. *Hombres en escabeche*; Premio Nacional a la Mejor Actriz Protagonista. Costa Rica 1996; Premio María Teresa León para autoras dramáticas 1995 de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid, España, 1995. *Baby boom en el Paraíso*; Premio Nacional a la Mejor Actriz Debutante. Costa Rica 1980.

Ana Istarú

En el escenario vacío, un diván.

ARIANA: Cuando quise quedar embarazada me enfrenté con un serio problema: mis ciclos menstruales eran de cuarenta días. Una mujer normal ovula cada veintiocho. Pero yo no. Mamá Naturaleza decidió castigarme dándome un ciclo estrafalariamente largo, lo que me equipara, entre mis colegas mamíferas, con las elefantas. En tanto que cualquiera tiene la satisfacción de recibir su óvulo puntualmente doce o trece veces al año, yo con dificultad produzco anualmente nueve huevos. Soy, por así decirlo, el hazmerreír de las gallinas. Cuando, por fin, quise quedar embarazada, luego de seis años de matrimonio, cinco de terapia psicológica para vencer el terror al parto, cuatro de ahorrar para comprar una casa más amplia, y muchos de recibir la presión social de parientes, vecinos, amigos, personas bien intencionadas y de otras menos bien intencionadas, tropecé con otro problema: aunque en forma científica y rigurosa se haya detectado ese día único, esquivo y portentoso en el que tu huevito abandona el ovario y se lanza audazmente por las trompas de Falopio en busca de su espermatozoide azul; aunque durante ese día y los dos precedentes, y ¿por qué no?, hay que estar del lado de la seguridad, durante los dos días siguientes, hayás sometido a tu pobre marido a un surmenage sexual, mentiras que quedás embarazada. Las estadísticas lo demuestran: la única forma infalible de embarazarse es tener dieciséis años, ser virgen y acostarse con el novio. Recuerdo que mi terror al parto comenzó el día en que nació. Estuve a punto de morir asfixiada, pues yo, que desde entonces tengo el espíritu de contradicción, venía de pie en vez de venir de cabeza, y lo que debió haber sido una flamante cesárea acabó en un parto de película de horror, en el que casi se muere mi madre, casi me muero yo y casi se muere el doctor. Durante mucho tiempo, cuando iba a la clínica a visitar a las mamás recién paridas, pasaba escalofriada frente a la sala de partos donde se había librado la cruenta carnicería, y más que ir a ver al bebé, iba a constatar cuál era el estado de la sobreviviente del Vietnam del quirófano. Esta percepción del parto empeoró con los cuentos que

muchas señoras se complacen en divulgar no más encuentran a una indefensa recién casada.

SEÑORA 1: Ay, mi amor, esperate que ya vas a ver lo que es eso. Cuando nació Dagobertico el piquete que me hizo el doctor era tan enorme que tuvo que usar una podadera.

SEÑORA 2: ¡Eso no es nada! Estefanía nació porque me la sacaron con fórceps. Pero no el médico. El conserje, que era fisicoculturista. Como podrán comprender, mi matriz estaba paralizada de terror. Me quedaban dos opciones: o dilapidaba la mitad de nuestros ingresos en un psicólogo que me restregara el subconsciente con potasa, o esperaba a que alguien me mandara un bebé por correo. Como lo último era poco probable, opté por lo primero. Llevé entonces una extensa terapia que acabó al mismo tiempo con mis traumas y mi presupuesto. Por fin un día mi psicóloga me puso diez corrido en los sueños que le llevaba de tarea a la sesión, y me incorporé al gremio de los psicoanalizados, esa raza selecta fácilmente reconocible: andan mostrando sus fotos de “antes y después del psicoanálisis” y su signo zodiacal es un diván. Bueno. Ya estaba lista. Boté a la basura el paquete de anticonceptivos, y cuando, calendario y termómetro en mano di con la fecha de mi ovulación, tomé medidas urgentes. Me fui directo a una de esas tiendas de ropa interior más bien glamorosa, y llamé a la dependiente:

ARIANA: Señorita, tráigame lo más escandaloso que tenga. ¡Esta noche yo a ese hombre lo mato! Pero esa noche la que estaba muerta era yo. Peor: los dos éramos un par de cadáveres. Diego venía reventado de cansancio del trabajo.

DIEGO: Ay, mi amor. ¿Tiene que ser esta noche? Tuve un día de mierda en la oficina. No hace más que joder.

ARIANA: ¿Quién?

DIEGO: Calígula. (*Calígula era el jefe de mi marido*).

DIEGO: Le está dando duro la menopausia. Ay, no aguanto la espalda. Además hoy pasan el Real Madrid-Barcelona. No seas malita. La verdad es que yo tampoco estaba de ánimo. Esa tarde había tenido que pasar en limpio, para el día siguiente, una traducción de la que dependían el pago de la luz y el teléfono, la reparación de la lavadora y una salida al cine. Y justo esa tarde a Toñita, mi máquina de escribir antediluviana, le dio un ataque de dislexia.

ARIANA: ¡Toña, no seas babosa! ¡Mirá lo que me estás escribiendo! A ver, a ver, a ver: “El suscrito Fabrizio Sabatini, deseando suspender las transacciones...”

TOÑA: El zuzcrito Fabrizio Zabatini, dezeando zuzpender laz transaczionez...

ARIANA: ¡Ah, no, Toña! ¡Dejate de mates!

TOÑA: Lo ziento. Eztoy canzada. No me quedó más que ir a casa de una amiga a arrebatarle la computadora.

AMIGA: Ay, Ariana, qué dicha que viniste. Me siento fatal. ¿Querés un chocolate?

ARIANA: Mujer, dejá de comer que te estás poniendo como un tanque.

AMIGA: Es que no puedo evitarlo. Ese hombre me está matando. ¿Sabés lo último que me hizo? Ay, comete uno, que están deliciosos. Es un chocolate oscuro que se te va fundiendo en la boca y vas encontrando unos pedacitos de turrón, y unas almendras que hasta que crujen cuando las partís. ¡Cosa más rica! Si no querés de estos tengo unos de cereza con licor.

ARIANA: Bueno, dame uno. ¿Pero qué te hizo?

AMIGA: Le compró un juego de muebles carísimo a la mujer, con tocador incluido. Pura caoba. Casi me muero. ¿Querés otro?

ARIANA: Es normal. Es su esposa. No la va a dejar nunca, entendolo. Dame otro. ¡No, ya no me des más! ¡Y vos, dejá de hartar!

AMIGA: ¡Es que no puedo! ¡Estoy destrozada! Esta vez te juro que lo fletó. ¡Que se quede con la vampira, qué me importa! ¡Lo odio, lo detesto! ¡Uy, le arrancaré las vísceras con una tenaza ardiente! ¿Te doy de los de cereza?

ARIANA: No, ya no más. Bueno, el último. Mirá, yo venía a ver si me podías prestar la computadora.

AMIGA: No puedo.

ARIANA: ¿Por qué?

AMIGA: La vendí.

ARIANA: ¿Te va mal?

AMIGA: Pues... pobrecito, para ayudarle a pagar el juego de muebles. Solo

tenía dos opciones: o me iba a casa, o le pegaba. Como lo último era poco cortés, opté por lo primero. Sin computadora, con el hígado ampollado por la sobredosis de chocolate, empapada porque llovió y no llevaba sombrilla, para colmo de males, casi llegando a casa, a un desgraciado se le va ocurriendo tocarme el fondillo.

DESGRACIADO: Ay, mamacitica rica.

ARIANA: Mire, hijueputa, vaya chúpese a su abuela.

DESGRACIADO: ¡Ay, qué malcriada! Llego a casa con ganas de llorar, me siento gorda, fea y a punto de resfriarme. Y ahora resulta que Diego prefiere ver al Real Madrid.

DIEGO: ¿Y es muy grave si lo dejamos para mañana?

ARIANA: ¡Mi amor, es hoy! Hoy estoy poniendo mi huevo. ¡No voy a cacarear para probártelo! Por una vez que vamos a hacer el amor como le gusta al Papa.

DIEGO: ¿Qué?

ARIANA: (*Con voz lasciva*). Única y exclusivamente para la reproducción de la especie. Tomamos valor y dos gin tonics. Me puse mi prenda mortal de encaje negro y atravesándolo con una mirada a lo Theda Bara, ahí mismo me le puse peligrosa.

ARIANA: (*Con voz grave*). Negro... No sé si se han dado cuenta, pero cuando queremos ponernos interesantes agarramos una voz grave de barítono en celo.

ARIANA: Negro...

DIEGO: ¿Qué, mi amor?

ARIANA: (*Pausa*). Dios mío, qué rara me siento. Es estúpido, pero me da vergüenza. Es como si nos estuvieran viendo papá, mamá y mi psicóloga, y el delegado de la Guardia Rural.

DIEGO: Ay, Ariana, concéntrate. Pensá en otra cosa.

ARIANA: ¿En qué?

DIEGO: Yo qué sé. Pensá en fútbol.

ARIANA: No seas tonto. Bueno...

DIEGO: ¿Qué?

ARIANA: No sé, estoy emocionada. Te quiero tanto, Diego.

DIEGO: ¿Y?

ARIANA: (*Sensual*). Nada. Solo eso. ¿Vamos?

DIEGO: Vamos.

ARIANA: ¿Te das cuenta de que estamos haciendo un bebé?

Se oye el inicio del himno nacional y Ariana se pone inmediatamente de pie, en posición de firme.

DIEGO: ¡Ah, no, esto es demasiado! ¡Si te me ponés así durante el embarazo lo que vamos a tener es un hijo único!

ARIANA: ¡Está bien, está bien! ¡Esta vez me concentro de verdad! Voy a pensar... voy a pensar en nuestra primera vez. ¿Te acordás? Casi te arranco los botones de la camisa con los dientes. Desnudo te veías precioso.

DIEGO: ¿Ah, sí? ¿Y qué te hice?

ARIANA: Todo. (*Con los ojos cerrados*). Me besaste...

DIEGO: ¿Así?

ARIANA: Sí... Así... Ay... (*Abre los ojos*).

DIEGO: ¿En qué estás pensando?

ARIANA: No sé si la cuna va a caber en este cuarto.

DIEGO: ¡Ah, no! Renuncio. Que el bebé te lo haga un harekrisna. Yo me voy. Maldita sea, ya deben de ir por el segundo tiempo.

ARIANA: ¡No, Diego, no seas pesado! ¡Es hoy, ayudame! Te juro que si no, lloro sin parar hasta la próxima ovulación.

DIEGO: ¿Empezar otra vez? Ya estoy con la bandera a media asta.

ARIANA: Tranquilo, yo me encargo de eso. (*Peligrosísima*). Vení, que te voy a comer entero, hombre delicioso. Mhm... Dejame olerte. Esta es la loba que te va a morder, rico de mi corazón.

DIEGO: ¡Ariana!

ARIANA: ¡Diego!

DIEGO: ¡Ariana!

ARIANA: ¡Diego! (*Tocan la puerta. Casi llorando*). ¡Ah! ¡Lo mato! ¡Lo mato! ¡Al

que sea lo mato!

DIEGO: ¿Dónde vas?

ARIANA: ¡A rajarle el alma al que está ahí afuera! ¡Y vos quedate como estás! (*Abriendo*). ¿Qué quiere? ¡Ay, Martín! ¡Sos vos! ¿Qué pasó?

MARTÍN: (*Con afectación*). Hola, darling. Venía a ver si me regalabas un poquito de nuez moscada, porque, ve qué bruto, fui al supersuper, ¿y acaso me acordé de comprar?

ARIANA: (*Conteniendo a duras penas la ira*). Martín, yo sé que para vos es difícil de comprender, pero resulta que hoy estoy ovulando, y no te puedo atender.

MARTÍN: ¿Que estás qué?

ARIANA: (*Revienta*). ¡Ovulando!

MARTÍN: ¡Ay, qué horror!, ¿y te duele mucho? Pobrecita, ¡qué espanto! Sí, sí, me imagino. ¡Perdoná, mi amor, me voy! ¡Uy, qué cosa más horrible! Ese mes, por supuesto, no quedé embarazada.

DIEGO: ¡Ariana! ¡Hola! Ya llegué.

ARIANA: Hola, mi amor.

DIEGO: ¿Cómo te va? ¿Y qué? ¿No te ha venido?

ARIANA: No, sí. Ya me vino.

DIEGO: Ah...

ARIANA: No importa. Acordate que el doctor dijo que era normal durar hasta más de un año.

DIEGO: Bueno. Qué dicha que lo estás tomando así, tan maduramente; nunca me imaginé.

ARIANA: Ya ves lo poco que me conocés. Me siento perfectamente bien. (*Estalla en un llanto histérico*). Al mes siguiente tuve un atraso. Me hice el examen de laboratorio. El día del resultado marqué temblando el número de teléfono:

ARIANA: Aló, ¿sí? Llamo por el examen de embarazo de la señora Morelli. Sí, soy yo. Muchas gracias. (*Llora histéricamente*). Al mes siguiente, ni siquiera tuve atraso. (*Llora más fuerte*). Pero... Al mes siguiente:

ARIANA: Es por el examen de la señora Morelli. ¿Ah, sí? ¿De veras? (*Llora*).

Luego ríe). ¡Estoy embarazada! (*Se oye una música atronadora, estilo Queen. Ariana baila*). Sí. Estaba feliz, radiante. El pecho se me infló a lo Sofía Loren. Caminaba por la calle mirando con aire de perdonavidas a los varones, esos pobres seres inferiores y rudimentarios, desprovistos de útero. Yo, en cambio, valía por dos. Y comía por dos. Y vomitaba por tres, porque me fue feísimo con las náuseas de los primeros meses. Pero no importaba. Yo vivía en una especie de alucinación. Había alguien adentro mío, algo que crecía y que iba a hacer que mi matriz pasara del tamaño de pera que tenía, al de una sandía. Latían en mi cuerpo, al mismo tiempo, un corazón en el pecho y otro en la barriga. Es decir, todo aquello era ciencia-ficción. Al fin tenía un embarazo entero para mí sola. Bueno. Fui un poco optimista. Lo de “para mí sola” duró apenas hasta que mi familia política se enteró de la buena nueva. Es tan insólito ese nombre de “familia política”. Política, ¿por qué? Que yo sepa uno no vota para elegir a su suegra. Aunque sería muy práctico. Es tan difícil hacer coincidir a un buen marido, (esa especie de por sí en vías de extinción), con una suegra risueña, tolerante, de avanzada, que te trata en forma solidaria y no te ve como si fueras la mugre competencia que viene a arrebatarte al bebito de su corazón. Eso sin contar lo que puede ser el séquito de cuñadas, cuñados, concuños, abuelos, tíos abuelos, primos primeros, segundos, terceros, postizos, ahijados, sobrinos, compadres, y con un poco de suerte hasta la madrina tiene viva tu media naranja. Así no se vale. Te casás con un estadio lleno de gente. En vez de anillo de matrimonio deberían ponerte una rueda de Chicago. Para hacer comparaciones esclarecedoras: en francés se llama a la familia política, la “bellefamille”, la bella familia. Hipocritones, estos franceses. Son unos sobalevas. No en balde el francés es el idioma de la diplomacia y de la cortesía palaciega. Suegro se dice: “beaupère”, o sea: bello padre. Suegra: “bellemère”, bella madre. Aclaro: “mère”, así, pelado, es madre. La de una, por supuesto. Ah, no, pero esa no es “belle”, no merece ni siquiera el modesto adjetivo de agraciada, corronga, en última instancia, pasable. No, no, no: la mamá de una es por definición fea como un boxeador retirado, y por eso se precisa la diferencia.

Ya me imagino yo tratando a mi suegra de “bella madre”: Bella madre, ¡qué sorpresa! Pase adelante, por favor. Bella madre, ¿tendría la bondad de pasarme las bellas papas que están detrás del bello pollo? Ah, porque todo es bello tal y bello cual. Yo soy la bella hija, bello

hermano mi cuñado, mi cuñada bella hermana. En fin, un dechado de hermosura, garbo y donaire, que el Tica Linda, a la par, es una chancleta vieja. Me pregunta una vez un francés, para mi vergüenza, por qué se decía en español “familia política”. –Y... bueno, le digo yo, tratando de dejar sin mácula el honor de la lengua de Cervantes porque en español tenemos una visión más realista y profunda, diría yo incluso filosófica de la cuestión, y se intenta con el término evidenciar los aspectos coincidentes con esa área del quehacer humano: quien dice familia política, dice rencilla, intriga, componenda, manipulación, lucha por el poder, traición, chantaje, campaña de desprestigio. A ver si esto no es campaña de desprestigio: llegamos a casa de mi suegra a la cena en honor a los genes que aportó Diego a mi embrión, y me dice la bella bruta de mi bella cuñada:

CUÑADA: ¡Ay, Ariana, qué dichal! ¡Ya yo estaba convencida de que eras estéril! Miré a la sangre'chancho pensando que en todo caso, ¿por qué yo? Si eso creía, bien se le podría haber ocurrido que el estéril era Diego.

CUÑADA: ¿Y qué nombre le van a poner? No tuve tiempo de contestar. Irrumpió con fuerza descomunal en la conversación el ferrocarril sin freno de mi suegra.

SUEGRA: ¡Por Dios! ¡Qué pregunta! Seguro querrán que se llame Diego, como el padre. Claro, hay otros nombres en la familia: Bertoldo, Leovigildo. ¿Diego Pánfilo? Bien podría ser un nombre compuesto. A mí me encanta: Diego Pánfilo, para que lleve también el de su abuelo, que Dios me tenga con salud en su santa gloria. ¿Qué te parece, Dieguito? ¿Verdad que suena? Diego Pánfilo: apenas para un embajador. Y ahora que lo pienso: no se lardeen. Vayan buscando campo en el kinder de un buen colegio, porque esta criatura mejor que maneje el inglés rapidito. Hay que pensar en que después se va a sacar título a los Estados Unidos. Hoy día sin eso nada se hace. ¡Saliera de verdad como Pánfilo, pelito claro! En casa más de uno tenía los ojos verdes, así que quién quita. ¡Tan divinos los mocosos rubios! Dieguito era castaño claro, lo que pasa es que después se le oscureció. “Dieguito”, como si mi marido no fuera ya un mamífero macho adulto en edad de reproducción. Me tenía podrida con lo de rubiecito. ¿Cuál rubiecito si yo soy morena como una gitana cordobesa y mi abuela no nació en Austria sino en el Llano de Alajueta? Además, ni tan blancos que eran ellos. Puras ínfulas. Los tales rubios que tenían eran unos primos medio enjuagados,

descendientes de un cura túbile que se brincó la cerca. Además, a mí, lo que me gusta son los morenos, dicho sea esto sin el menor asomo de racismo. Hay gente que es blanca y es muy buena persona.

SUEGRA: Dieguito, mi amor, Diego Pánfilo, ¿qué te parece?

DIEGO: Ay, mamá, hay tiempo para ver eso. Ariana apenas tiene un cuarto de hora de embarazo.

SUEGRA: ¡Diego!

DIEGO: Y bien puede ser una chiquita.

SUEGRA: ¡No! ¡No! ¡No les he dicho: va a ser varón! Me lo dijo mi astrólogo. ¡Estoy chocha de la felicidad! Más lindo así, empezar con el varoncito. No sé, una chiquita no hace tanta gracia. Sentí en ese momento unos deseos inefables de parir trillizas. ¿Cuál, trillizas? Matarla con una nieta negra, que le saliera bohemia, atea, trotskista; peor aún: saltimbanqui. Que sucumbiera en la vida licenciosa y dispada de la farándula, para bochorno de la familia. Confieso que reconsideraré lo de negra. No habría dejado muy bien parada mi fidelidad al juramento conyugal. Luego me dije: pobre bebé. No es más grande que un grano de arroz y ya mi suegra está decidiendo desde el color del pelo hasta de qué manera le van a doler los callos, y yo en cómo vengarme arreándole con la criatura por la cabeza. Me aterré con mis propios pensamientos. Para levantarme el ánimo, me dice mi cuñada:

CUÑADA: Mujer, yo te entiendo si has pasado tanto tiempo sin hijos. Vas a ver el calvario que es el embarazo: empezás con náuseas, pero eso no es nada. No podés asolearte, porque se te mancha la cara que ni con cloro. Te salen unas estrías espantosas, las piernas se las come la celulitis, te dan hemorroides, várices, palpitaciones, mareos, ganas de escupir, cansancio, te hinchás como una medusa y los pechos se te caen en un guindo sin fondo del que no vuelven a subir jamás. Me quedé muda. Yo, que era una joven bastante apetitosa y con un sexappeal aceptable, iba a convertirme por obra y gracia de esa maldición bíblica en la hermana melliza del hombre elefante. No era mi cuñada la que hablaba: la que tronaba era la voz colérica de un Jehová enardecido, que agarrando a Eva de las mechas, la llevaba guindando del cuero cabelludo hasta el vestíbulo del Paraíso, para ponerla de patitas en la calle por putona y por cochina, y por haber incitado a Adán a reproducir la especie, no a través del método

tradicional y socialmente aceptado, es decir: qué sé yo, valiéndose de costillas o figuritas de barro, sino haciendo una cosa puerquísima que no les puedo ni contar. De ahí el famoso “Parirás a tus hijos con el sudor de tu frente”. No, ¿cómo era? ¿Con el sudor de tu qué? En fin. Y hablando de otra cosa: ¿caso Adán no envejece?, me pregunto yo. ¿Por qué tengo que quedar perfecta como perrita nueva? ¿Acaso me gano la vida como modelo de fotografía a color? El cuerpo, hasta donde yo entiendo, es para usarlo. Es ese libro en blanco en el que la vida va anotando los acontecimientos, empezando por el ombligo, que es donde firma tu mamá. Y bueno, sí, después del parto es muy probable que escriba: pasó un bebé por este cuerpo porque este cuerpo fue amado. ¿Y qué? Y repito: ¿caso los hombres no envejecen? Está bien, lo admito: el cambio tal vez no es tan rápido. Pero a Adán inevitablemente se le cae el pelo, echa panza, se le aflojan los coquetos ovillitos de lana de las nalgas, se pone gordo o se pone flaco, le salen canas, arrugas y verrugas, y todo el mundo lo encuentra muy normal. ¿Entonces? Yo no me iba a privar de un bebé por un pellejo menos o un pellejo más. Volviendo a nuestra cena, ahí no acabaron las maldiciones familiares. Mi cuñadito, con el tono profético del Oráculo de Delfos, reveló a Diego las desgracias a que nos arrastraba el nacimiento de nuestro primogénito.

CUÑADO: Ay, mae, qué embarcada. Lo van a tallar: ya no se puede ir de pelón. Y olvídense que va a dormir en quién sabe qué reguero de meses. N’hombre, no sea bárbaro. Para cambiar de tema y bajar mi nivel de adrenalina, conté que ya tenía prevista la clínica en la que iba a abrirme como un paquete de regalo para ofrecerles el heredero.

SUEGRA: ¿Cómo, una clínica privada? Pero si eso es un infierno de plata. ¿En qué cabeza cabe? ¡Achará! Mejor invertir ese dinero, qué disparate. Luego de mi delicado proceso de despetrificación de terror ante el parto, de mis cinco años de psicoanálisis, de mi disciplinada consulta a feministas, enfermeras, amigas, psicólogos y parientes sobre cuál era el mejor ginecólogo del país, di por fin con la persona indicada. Para que me atendiera debía dar a luz en una clínica cara pero segura, con buen equipo, dedicada exclusivamente a atender nacimientos, libre por lo tanto de enfermedades intrahospitalarias. Pero era un disparate. ¿Por qué la mayoría de la gente puede proclamar impunemente y sin el menor rubor la frivolidad de que se compró un equipazo de sonido, o cambió de carro, o se fue para Cancún, y no recibe por ello la menor censura? En cambio, cuando se trata del momento más importante en la vida de un ser humano, como lo es

el nacimiento, ah, no, ahí no. Andate a parir al caño, como una gata. Burguesa, igualada, pretenciosa, vagabunda, pero si le sale al marido más cara que una querida, qué relajo. Para la seguridad física y emocional de parturienta y parido, para eso no hay plata. Por suerte Diego estaba de mi lado. Pero ya yo había alcanzado el límite de mi tolerancia y estaba harta de sentirme tan solo el envase en el que chapoteaba el bebé. Todos habían ya dispuesto de mi cuerpo, mi embarazo, mi hijo, su sexo, su nombre, su educación y su vocación, y si me distraía un poco, dispondrían hasta de mis nietos. Por fin, mi suegra cayó en la cuenta de que, no más fuera por puro formulismo, debía preguntarme mi opinión.

SUEGRA: Ariana, ¿y usted ha pensado en algún nombre para el bebé?

ARIANA: Caín, señora. Y si es niña, Lucifer.

Llegó el día del primer ultrasonido. Diego y yo vimos conmovidos en la pantalla una especie de frijol que pedaleaba y caía rodando lentamente en el tibio líquido amniótico. *(Se escucha un sonido de agua, más bien el de un ambiente subacuático)*. Era un astronauta en miniatura. Yo, Ariana Morelli, tenía un astronauta un poco borracho paseando en bicicleta por mi cuerpo. Pero el día en que realmente conocí a mi bebé fue cuando el ginecólogo me hizo escuchar cómo le latía el corazón.

DOCTOR: (Mhm, vamos a ver si no se nos mueve mucho este bebé. Quedate quieta, criatura, que no agarro nada. Ah, ahí está.

Se escucha el latido del corazón del bebé, que va muy deprisa.

ARIANA: *(Luego de una larga pausa, conmovida)*. Hola, bebé.

BEBÉ: (Hola, mamá. *(El escenario queda a oscuras. Se escucha la voz en off de Ariana)*).

ARIANA: *(Susurrando)*. Voy por una selva y veo una manada de elefantes. Entonces me acerco y aparece uno precioso, blanco. Es un bebé, un elefante bebé. Yo me doy cuenta de que es mío, mi hijo, y de pronto ya no estoy en la selva, sino que estoy en la cama de mis padres, con mi elefante, y entra tío Fernando y me dice: –¡Claro, ¿cuándo no?, usted como siempre haciendo las cosas distinto de los demás! Solo a usted se le ocurre parir un elefante: Pero a mí no me importa. Es mi bebé y yo lo adoro. Lo que realmente me preocupa es que se dé cuenta de que me pesa mucho y casi no puedo respirar. Yo disimulo

lo más que puedo. Me da miedo que piense que lo rechazo. Es tan grande que siento que me aplasta. Bebé, me falta el aire. Me ahogo, me ahogo...

La escena se ilumina y Ariana sigue acostada en el diván, con el mismo vestido, pero en estado avanzado de gravidez.

No puedo respirar. ¡Aire! (Despierta). ¿Qué hora es? Ay, cómo he dormido.

Se levanta. Se mira el perfil en un espejo imaginario. Saca una prenda de vestir de un armario también invisible. Se la prueba por encima de la que lleva puesta y la rechaza con gesto de desagrado. Saca más ropa y repite la acción. Saca más prendas y repite el gesto cada vez más velozmente, con creciente frustración, hasta que estalla y arranca todos los vestidos del armario con violencia, esparciéndolos por el cuarto. Se sienta a sollozar.

DIEGO: Ariana, llegué. ¿Estás lista para salir? (Ariana llora en voz alta). ¡Ay, no! ¿Ahora qué? (Pausa). ¿Qué pasó aquí?

ARIANA: El armario me agredió. Entonces lo maté.

DIEGO: Ya veo. Otra crisis porque te sentís fea.

ARIANA: Yo no me siento fea. (Llora). Me siento horrible.

DIEGO: Mi amor, estás preciosa. ¿Cuántas veces tengo que decírtelo para que me creás?

Diego tenía una paciencia extraordinaria para consolarme y aliviar mi maltrecha autoestima, bastante dañada por los kilos de más que llevaba encima, producto no tanto del crecimiento del bebé, como de un hambre de antropófago que se me soltó con el embarazo, y que me hacía devorar cantidades industriales de cereales, pastas, carnes frías, pastelitos dulces, pastelitos salados, chocolates, bocadillos de atún, bandejas de mango cele, buñuelos, rosquillas, panes dulces, bizcochos, pescados al ajillo, maní garapiñado, zapallitos rellenos, picadillos de verdura, fresas con crema dulce, tamal asado, pollos, crepas, papas, pastelitos dulces, lengua en salsa, pastelitos dulces, pastelitos salados, sandía en trozos, pastelitos salados, pastelitos dulces y pastelitos.

DIEGO: Mi amor, estás preciosa, de veras. Dejé de sufrir. Me encanta verte con esa pancita.

ARIANA: Diego realmente tenía una paciencia extraordinaria para consolarme y aliviar mi maltrecha autoestima.

DIEGO: (Furioso). ¡Mi amor, te digo que estás preciosa!

ARIANA: Bueno, hasta una paciencia extraordinaria tiene sus límites.

DIEGO: No, mi cielo, si no estoy enojado. Si no querés salir, no salgamos. Nos quedamos en casa, muñequita. ¿Ah? Vení, que Diego te quiere mucho, bebé, vení. Así, ¿ves? Mhm. Sí. Mejor nos quedamos en la camita. Mira, mirá cómo me ponés. ¿Conque fea, eh?

ARIANA: Tonto. Está bien. Nos quedamos. *(Tiene el gesto de recibir las caricias de Diego)*. Precioso. ¿Por qué me gustás tanto? No, no, así no. Me siento incómoda. *(Cambia de posición)*. No, no, así tampoco; es que me oprime los pulmones. Esperate. *(Busca una posición distinta)*. Así. Ya. *(Pausa)*. Ay, no, Diego, no puedo. Siento que el bebé está aquí y nos está viendo.

DIEGO: ¡Otra vez! ¡No puede ser! ¡Por dicha son solo nueve meses! ¡Tú que eres poderoso, ayúdame, Freud! ¿Sabés qué vamos a hacer? Sí, el bebé está aquí en el cuarto y nos está viendo. ¡Hola, bebé! ¡Yo soy papá! Entonces agarramos al bebé y delicadamente lo metemos en el armario, cerramos la puerta así, y bebé ya se durmió y no va a oír ni ver nada que no permita la censura. ¿De acuerdo?

ARIANA: De acuerdo.

DIEGO: Muy bien. ¿En dónde estábamos? Ah, sí. Mhm. Por fin solos.

ARIANA: Diego...

DIEGO: ¿Ahora qué?

ARIANA: Es que el bebé no hace más que patear.

(Oscuridad total. Voz de Ariana en off).

Entonces estoy pariendo en el consultorio del doctor, y lo que sale de mí es una sardina, una sardina de esas de lata, y el doctor la mira con mucho desprecio, coge una galleta de soda, la pone encima y está a punto de botarla a la basura. Entonces yo me levanto furiosa y se la quito, y le digo: –Será una sardina, doctor, pero es mi hijo.

Se ilumina de nuevo el escenario.

Diego y yo asistimos al segundo ultrasonido asustados y contentos, como quien va a una cita de enamorados. El médico insistió en hacernos creer que aquel conjunto movedido de parchones indescifrables en la pantalla era nuestro hijo, con tanta convicción que al final incluso empecé a encontrarle cierto parecido con Diego. Paralizados de emoción y al borde las lágrimas escuchábamos

enternecidos el retrato de nuestro hijo:

DOCTOR: Diámetro biparietal: 55 milímetros. Largo femoral: 43 milímetros. Diámetro abdominal: 57. Estructuras cerebrales normales. Corazón en su sitio, con cuatro cavidades. Dos riñones lumbares, vejiga en repleción. Útero normal. No, son mentiras, no dijo “útero normal”, porque si lo hubiera dicho ahí mismo le protagonizo un ataque de histeria. Estábamos decididos a tener nuestro parto a la antigua, y saber el sexo del bebé le hubiera quitado todo suspenso.

DOCTOR: Dos riñones lumbares, vejiga en repleción. Líquido amniótico de abundancia normal. Placenta posterior. Estaba el doctor en lo de la placenta, cuando de pronto vimos claro y nítido a nuestro bebé, que nos observaba casi igual de asombrado que nosotros. Se hubiera dicho que estábamos a la distancia de una llamada telefónica.

Sonido subacuático.

ARIANA: ¿Aló, bebé? Bebé, soy mamá.

BEBÉ: Sí, ya sé. ¿Y ese quién es?

ARIANA: ¿Este? Este es Diego, mi hijo. No, mi papá. ¡No, no! Tu papá.

BEBÉ: Ah, sí, es esa voz que huele a tabaco.

ARIANA: ¡Eso! ¡Eso! ¡Exactamente!

BEBÉ: ¿Podrías preguntarle si puede oír algo que no sea Metallica o Led Zeppelin?

ARIANA: Por supuesto, mi amor. ¡Diego, decile algo!

DIEGO: ¿Qué le digo? ¡No sé! ¿Aló, bebé? Eh... Hola... Muy bonitos tus riñones. Te estamos esperando. Tu cuna no cabe en el cuarto, pero vamos a sacar mi escritorio, no importa.

ARIANA: No seas bruto, no le digas eso. (*Arrebatándole el teléfono. Conmovida.*) ¿Bebé? ¿Estás ahí? Todavía no lo puedo creer. Sí, estás ahí porque te movés. Primero como si alguien me hubiera regado por dentro una copa de champán. Después fue como la cola de un pez. Ahora son unos coletazos de sirena que ni te cuento. Además están ahí esos huesitos de pájaro en la pantalla. Bebé: espero que seas indulgente con nosotros. Es la primera vez que seremos padres y todavía no sé si calificamos para el puesto. Tal vez seamos torpes y nos equivoquemos. Hay que tener paciencia con dos papás sin estrenar. Te mando un beso. Te quiero para siempre.

BEBÉ: ¿Mamá?

ARIANA: ¿Sí?

BEBÉ: Por favor, no comás tanto ajo.

Nuestra siguiente cita sería la más íntima, la más dulce, la más carnal y memorable. Íbamos a sufrir nuestra primera separación. Yo iba a perder mi status de señora en estado interesante para convertirme simplemente en una señora con sobrepeso. Había llegado la hora de dar a luz. Siempre me ha turbado un poco esta expresión: “dar a luz”. Es cierto que “parir” es un poco brutal. Te hace sentir que la acción se desarrolla en un establo, te llega un olor a estiércol y la banda sonora son mugidos. Por otra parte, ese cuento de “mejorarse” es más bien medio espantoso. Por favor, es un bebé, no una gangrena. Volviendo a lo de “dar a luz”, es cierto que de la oscuridad tibiecita y relajante del seno materno, entregás a tu criatura a una violenta explosión de luz, y al contacto áspero, inconsistente y frío del aire. Peor aún, al vacío. Ante esta consternante situación, el único consuelo posible para el bebé, ese pobre inquilino desalojado, es emitir su primera protesta ciudadana, preferiblemente en el tímpano del galeno, y aferrarse como un náufrago a esa simpática protuberancia materna conocida por el nombre de glándula mamaria, mama, pecho o seno, y que puede recibir también nombres más ordinarios según el grado de represión del hablante. Restablecido el contacto íntimo con la madre, hundida su cabecita en ese inmenso almohadón de leche, casi borracho de gozo y satisfacción, el bebé comienza a comprender que la vida extrauterina tiene sus gratificaciones. La dulce vita, la vida color de rosa, la vida muelle, ¿de dónde vienen todas esas expresiones? ¿A qué hacen referencia? Al pecho materno, por supuesto. No son más que una metáfora. ¿Cómo negarle entonces al recién nacido esa fuente inagotable de placer que es el pezón? No olvidemos que los pechos están destinados, en primer lugar, al bebé. Cualquier otro usuario no es más que un usurpador, un mero accidente fruto del deseo de esparcimiento de la madre. Al niño, lo que es del niño. No es que quiera hacer proselitismo, pero ¿se imaginan la violencia que significa para el nuevo habitante encontrar, en lugar de ese edén de carne dulce, la pelotudez de un chupón de plástico? ¿Ese cilindro baboso que remata en la tristeza sin nombre de una chupeta? Por piedad, marse un chupón es como mascarse una llanta para sacarle el jugo. Eso sin contar lo que se

ahorra, con la lactancia materna, en leches industriales, visitas al pediatra, crisis de cólicos, gastritis, diarreas, ataques de asma, valium para los padres, visitas futuras al dentista, visitas futuras al alergólogo y visitas futuras al psicólogo. Porque es cierto: si más madres se hubieran decidido, pecho en ristre, a amamantar por largo tiempo a nuestros conciudadanos, no andaríamos todos con la psique descorrida, tratando de ahogar la pena del destete metiéndonos dosis elevadas de alcohol, cafeína, nicotina, anfetaminas, cocaína y no sé qué más cochinas, en cuanto hueco tenemos en el cuerpo. Y la verdad es que, ¡claro que quiero hacer proselitismo! Es más, procedo inmediatamente a fundar la primera célula clandestina del Frente Rómulo y Remo de Lactación Nacional. (*Gritando consignas*). ¡únete, madre! ¡únete, madre! ¡únete, madre! ¡Pecho libre o morir! ¡Pecho o muerte! ¡Venceremos! ¡En la basura enterraremos los biberones enemigos! (*Suena un teléfono*).

ARIANA: ¿Aló! Aló, ¿sí? Ah, ¿qué tal? ¿No te importaría llamarme más tarde? Estoy fundando una organización de masas. ¿El bebé? Pues... no sé, estamos esperando que nazca para afiliarlo. (*Comprendiendo la pregunta*). ¡Ah! Ah, no, todavía no. Diego te avisa. Gracias. Un beso, chao. Es cierto. Como les decía en un principio, había llegado ya la fecha del parto calculada por el médico. (*Suena de nuevo el teléfono*). Disculpen.

ARIANA: ¿Aló? ¿Cómo está usted? Muy fina en llamar. No, figúrese que no, todavía nada. ¿Usted cree? Mejor le consulto al doctor, tiene razón. Gusto en oírla, hasta luego.

Los últimos días fueron terribles, por el acoso de amigos y parientes que casi te hacían sentir culpable por no abrirte como una esclusa para dejar salir de una buena vez por todas a tu primogénito. (*Suena el teléfono*).

ARIANA: ¿Aló, sí? No, todavía no, ve qué vergüenza. Pero te juro que estamos haciendo lo posible. No, si me subo la cuesta de la Luz doce veces al día. He andado en jeep, brinco suiza, bailo “Pedro Navaja” a cuatro patas en la sala. Ya no sé qué más hacer. Bueno, ahí te aviso, chao. La situación era estresante. (*Suena el teléfono*).

ARIANA: ¿Aló, sí? Ay, no, todavía no. Discúlpeme, por favor, se lo ruego. ¡Qué congoja! Soy una mala madre, ya lo sé. Perdóneme, por favor. Diga que me perdona, ¡diga que me perdona! Gracias, mil gracias. Me fui volando adonde el doctor.

DOCTOR: (*Poniéndose el guante para hacer un tacto*). Vamos a ver cómo está este cuello... El doctor tenía que constatar si el cuello de mi matriz ya estaba suave, o si seguía cerrado y duro con la ferocidad de un candado. El cuello de la matriz viene siendo como unos labios cerrados en posición de beso, así, (*hace el gesto*) de unos tres a cuatro centímetros, que funciona como un cerrojo y evita que el niño se salga durante el embarazo, pero, para que el parto tenga lugar, tiene que abrirse, borrarse, desaparecer. Eso era lo que el doctor investigaba en mis entrañas, con el gesto sabio de quien palpa una manga para ver si está madura. A estas alturas del embarazo ya estaba yo transformada en la versión humana de Moby Dick. Y cuando el doctor hundió sus dedos en mi vientre, sentí lo que sintió la ballena cuando se tragó a Jonás.

DOCTOR: Ay, m'hijita. Este cuello está fatal. Eso quería decir que no solo no se había borrado, sino que estaba más bembón que un alérgico besando camarones. El doctor me dio el fin de semana de plazo para parir. Si no, iba a tener que provocar el parto. Regresé a casa desesperada: para mí un cuello duro era sinónimo de cesárea. Esa tarde bailé, dando saltos mortales y llorando a moco tendido, los mambos de Pérez Prado y La Noche en el Monte Calvo de Mussorgsky. Diego me tranquilizó como pudo y por fin nos dormimos. A eso de las dos de la mañana me despertó un temblor. Al poco rato volvió a temblar, y ahí caí en la cuenta de que el epicentro del movimiento telúrico era mi panza. Aquella cosa que dolía como los diablos era una contracción. El bebé venía en camino, la labor había comenzado. Pero yo sabía que mi cuello estaba más tieso que un tostel de cuatro días y ni amarrada me iban a llevar a la clínica. Bueno, tal vez se me pasaban los dolores. Pero cada vez que me venía una contracción sentía como si Aníbal y su ejército de elefantes acorazados transitaran por mi barriga. Solo me quedaban dos opciones: o despertaba a Diego y lo dejaba convencerme de que nos fuéramos, o me aguantaba. Como lo último era imposible, opté por lo primero.

ARIANA: Diego, Diego... Despertate, mi amor. Quiero que me midás el tiempo (*la interrumpe una contracción*) entre contracción y contracción. ¡Diego!

DIEGO: ¿Mhm?

ARIANA: Tomá el reloj. Yo no puedo. ¡Ay! (*Diego ronca*). ¡Diego!

DIEGO: Sí, sí, sí. Estoy midiendo, estoy midiendo.

ARIANA: ¿Cómo, si ni siquiera te he avisado cuándo...? (*Nueva contracción*).
¡Ya! ¡Ya! ¿Te fijaste cuándo comenzó?

DIEGO: (*Dormido*). Claro, claro.

ARIANA: No sé qué hacer. (*Pensando*). Diego, ¿al fin qué nombre le vamos a poner? ¿En qué quedamos? ¡Ahí viene, ahí viene! (*Nueva contracción*).

DIEGO: Maradona.

ARIANA: ¿Cómo, Maradona? ¿Estás loco? ¿Cuánto tiempo pasó entre las dos contracciones? ¡Diego!

DIEGO: ¿Qué pasa? ¿Por qué me despertaste?

ARIANA: ¿No tomaste el tiempo?

DIEGO: ¿Cuál tiempo? Yo estaba muy contento pegándome una mejenga con Maradona.

ARIANA: ¡Diego, tu hijo está a punto de nacer y o me llevás a la clínica o te estrenás como partero! (*Nueva contracción*).

DIEGO: Bueno, bueno, aguantate. (*Mirando el reloj*). ¡Las tres de la mañana!
¡Qué bebé más madrugón! ¡Y pensar que después de la mejenga nos íbamos a echar un pool! (*Ariana grita de dolor. Diego, reaccionando*).
¡Dios mío, esta va a parir!

ARIANA: ¡Sí, y mejor que no sea en tu carro!

DIEGO: ¿En mi carro? ¡Aguantate, mi amor, aguantate! ¡Cerrá bien esas piernas!

ARIANA: Tengo miedo de que se me reviente la fuente.

DIEGO: ¿La fuente? ¿Ariana, estás loca? ¡No me hagás eso! ¡Acabamos de cambiar la tapicería de los asientos!

ARIANA: (*Soportando el dolor*). No te preocupés, si siento que voy a parir, lo hago por la ventana. (*Fuerte*). ¿Nos vamos, sí o no?

Cuando por fin llegamos a la clínica nos recibió una enfermera matusalénica de aspecto siniestro.

ENFERMERA: ¿Es usted primípara?

Parecía que la había contratado Hitchcock.

ENFERMERA: ¿Es usted primípara o múltípara?

ARIANA: ¿Yo? Soy... tipo 0 positivo... Señora, creo que me equivoqué. Debe

de ser una falsa alarma. Diego, ¿nos vamos a casa?

ENFERMERA: Eso lo decido yo. Acuéstese ahí y abra las piernas. ¿Es su primer embarazo?

ARIANA: Sí.

ENFERMERA: Se nota. (*A Diego*). Usted siéntese ahí y procure no hablar. No entiendo yo estas modas de dejar que los maridos vengan a estorbar. Ábrase más, señora. Igual va a tener que abrirse, dentro de poco, más de lo que se imagina. (*Hace el tacto*).

ARIANA: (*Angustiada*). Estoy muy preocupada porque ayer el doctor me encontró el cuello muy duro. ¿Usted cómo lo siente? ¿Se habrá suavizado?

ENFERMERA: (*Solemne*). Sólo Dios puede suavizar un cuello.

DIEGO: Pues ojalá que esté despierto.

ARIANA: ¿Pero está suave o no?

ENFERMERA: Señora, su cuello está suave, con tres centímetros de dilatación, y usted se encuentra en franca labor de parto.

ARIANA: Pero, ¿cómo?, si el manual del curso decía que primero tenía que perder el tapón mucoso... Para los solteros o parejas sin hijos: “Tapón mucoso: sustancia de aspecto gelatinoso, levemente rosácea, que mantiene el útero sellado durante el último período del embarazo, constituyéndose en una excelente barrera contra numerosos microbios, y cuya expulsión precede de 24 a 48 horas el parto.” No entendieron nada, ¿verdad? No importa, ya les tocará.

ENFERMERA: ¿Su tapón mucoso? Aquí está. (*Muestra su mano enguantada*).

ARIANA: ¿O sea que el bebé ya va a nacer? ¡Diego, dame la mano!

DIEGO: ¡Mi amor!

ENFERMERA: Disculpen que los interrumpa, palomitos, pero debo conducir a la señora al cuarto de labor. Me imagino que el señor también va a dilatar... Síganme. Me instalé como mejor pude en ese cuarto de nombre tan solemne. Siguiendo fielmente todos los consejos propuestos en el curso prenatal, había traído conmigo música clásica barroca para relajarme, y la fotografía de una rosa a medio abrir, en la cual debía inspirarme y concentrarme con la intensidad de un budista zen dilatando su útero. Estaba en lo mejor de las

contracciones cuando reapareció Boris Karlof.

ENFERMERA: (*Haciendo el tacto*). ¡Esto es un espanto! ¡Este bebé está que ya se sale!
¡Nos vamos ya para la sala de partos!

ARIANA: Pero, ¿cómo?, si el manual dice que la labor dura varias horas.

ENFERMERA: El problema es que el bebé no leyó el manual. Pónganse esta ropa y síganme. La tal ropa era una colección de bolsas de chorrear café tamaño gigante, de un color verde suicida, con la que parecíamos Franz y Fritz disfrazados de guantes de cocina. Me empezó a entrar angustia: ¿qué iba a pensar nuestro bebé? –Dios mío, ¡me tocaron dos dementes bajo fianza!

ENFERMERA: ¿Va a venir o la reemplaza su marido?

Me llevó en maratónica hasta la sala de partos. Conforme atravesábamos la clínica se nos unían enfermeras, el pediatra, el anestesista que pedí por si las moscas, todos vestidos como un comando antiterrorista de jubilados. El médico nos esperaba sentado en la escalerilla de la mesa de partos.

DOCTOR: (*Bostezando y leyendo el periódico*). ¡Sea bárbaro! ¡Qué mal jugaron estos chapas de Saprissa!

ENFERMERA: Aquí está la primeriza, doctor.

DOCTOR: ¿Quiúbo, negrita? Acuéstese ahí. ¡Tres a cero, no le digo! Quieta, m'hija, que vamos a romper esa fuente. El “vamos a romper esa fuente” significó que, sembrada como un aerolito en media mesa de partos, tuve que poner los pies en una especie de estribos, que me separaban ampliamente las piernas, dejando al descubierto y en perspectiva de cinemascopio mi indefenso sexo, delante de tanta gente que veía por primera vez en mi vida, que probablemente no volvería a ver, y que retendrían de mí únicamente esa faceta de mi personalidad. La fuente se rompió, efectivamente, transformándome en un florero volcado sobre un mantel. Y ahí, sí. Ahí empezó la emoción. Las contracciones tomaron un ritmo devastador de película de Chuck Norris. Por suerte entre una y otra había una especie de recreo. De pronto yo decía: “cortis, estoy ten”, y no sentía nada. Pero cuando recomenzaba el dolor se iba haciendo tan contundente que me entraron ganas de gritar como una horda de mohicanos. Pero no me atrevía. Digamos que no me sentía en confianza. Toda esa gente, la enfermera paleolítica empeñada en demostrarme su indiscutible superioridad, me tenían muy inhibida. Traté de encontrar un modo

digno, discreto y elegante de gritar. Visualicé a la reina de Inglaterra en las mismas circunstancias, y emití unos escuetos alaridos, más británicos que otra cosa.

ARIANA: (*Grita solemnemente con voz grave y monocorde*). Ay. Ay. Aaaay. La dignidad no me duró mucho porque para mi absoluto asombro la enfermera se subió encima mío, como si yo fuera un caballito de las fiestas de Zapote, y aferrada como un alpinista a mi barriga, empezó a empujar para sacar al bebé. A mí nadie me había avisado. No sabía si reírme, echarme a llorar o demandarlos. La María Seca gigante empujaba como si yo fuera un carro varado y no me quedó más remedio que recurrir al socorro celestial:

ARIANA: ¡Ayúdame, Santa Juana, tú que eres fuerte, tú que eres poderosa! (*Grita*).

DIEGO: ¡Ariana, los ejercicios de respiración! ¡Hacé el jadeo! ¡Hacé el jadeo, así: (*Lo hace*).

ARIANA: (*Con dolores*). ¡No jodás! ¿Cuál respiración? (*Grita*).

En ese momento el médico dijo:

DOCTOR: ¡Ya viene! Y toda la afición me dejó sola en el campo, Diego incluido. Se pasaron del lado del bebé. Hasta la tarántula se bajó del caballo y fue a ver qué pasaba entre mis dos piernas desparramadas. El piquete, cuya sola idea tanto miedo me había producido, ni siquiera lo sentí, porque el doctor lo hizo justo cuando yo estaba entretenidísima sorteándome una contracción de madre, y si me di cuenta de que me lo hicieron fue porque vi a Diego adquirir un tono más verde que el de su uniforme, y caer en brazos de la María Seca. Llegó el momento de pujar. La contracción comenzaba como una ola que se encrespa y desde la playa el médico agitaba banderitas, me aplaudía, daba pasos de porrista. El pediatra, el anestesista (que total no vino a nada, porque fue parto natural), le hacían coro, tocaban pitos, tiraban confetti con las enfermeras.

TODOS: (*En off*). ¡Puje! ¡Puje! ¡Puje! ¡Eh! (*Gritos de regocijo. Cantos de apoyo de hinchas de fútbol*).

ARIANA: (*En medio de la algarabía*). Bebé, tenés que ayudarme. Apurate a salir, que te están esperando.

BEBÉ: (*Gritando*). ¡Sí, mamá! ¡Yo también estoy empujando!

ARIANA: ¡Listo, mi amor, que ahí viene! (*Puja*).

TODOS: ¡Puje! ¡Puje! ¡Puje! (*En crescendo*). ¡Ahí viene! ¡Ahí viene! ¡Ahí viene!
¡Ahí viene! ¡Ahí viene! (*Gritos de triunfo*). ¡Eh!

Bombetas y música de samba.

Al fin nació mi bebé, y el ginecólogo obstetra me entregó un paquetito rosado que pegaba gritos en miniatura. En ese momento, nunca se supo de dónde, llegó un vendaval fuertísimo, bíblico, (*se escucha el vendaval y la música de samba se aminora hasta desaparecer*), que se llevó volando por los aires sillas, cortinas, instrumentos, al anestesista, a los otros médicos. Rodaban de un lado para otro las enfermeras, tratando de aferrarse a las paredes, pero las paredes también comenzaron a volar. La clínica entera despegó y no quedó nada. (*Oscuridad casi total. Luz solo sobre Ariana*). Una inmensa llanura, y en el medio de ella, como si fuera un barco encallado, yo sobre mi mesa de partos, aquella cosa que berreaba, brillante como un delfín, y Diego, cayéndosele las lágrimas, con un león de felpa atorado en la garganta. Miré a la criatura. Gritaba, chirriaba de indignación, cerrando unos puños del tamaño de una moneda. Le vi el pelito de juguete, el culito flaco de anfibio, la carita de sabio tibetano llorando de hipo. Le puse entre los labios el chorrete dulce que me salía del pecho, y botando al suelo mi corazón como una cartera vacía, enamorada en forma irremisible desde entonces y para siempre, por fin le dije:

ARIANA: Hola, Valentina.

Oscuro total.

> índice

agradecimientos3

prólogo5

ARGENTINA

Teatro argentino. Panorama histórico-cultural por Osvaldo Pellettieri.....13

Ricardo Bartís. Damaturgia escénica por Ricardo Bartís y Graciela E. Rodríguez19

Roberto Cossa por Osvaldo Pellettieri43

Años difíciles.....49

Osvaldo Dragún, por Osvaldo Pellettieri73

Historia de cómo nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica en África del Sur.....77

Cristina Escofet por Pilar de León.....85

Señoritas en concierto93

Griselda Gambaro por Osvaldo Pellettieri.....131

Atando cabos.....137

Pablo Adrián Gigena por Gustavo Geirola.....151

Delirium Argentinum Obsesibilis o Maten al drogadicto.....157

Carlos Gorostiza por Osvaldo Pellettieri175

El acompañamiento179

Mauricio Kartun por Jorge Dubatti199

La casita de los viejos.....205

Ricardo Monti por Jorge Dubatti219

No te soltaré hasta que me bendigas (Hotel Columbus).....223

Eduardo Pavlovsky por Jorge Dubatti249

Somos257

Rafael Spregelburd por Jorge Dubatti.....	271
Heptalogía de Hieronymus Bosch: La inapetencia.....	279
Germán Rozenmacher Carlos Somigliana, Ricardo Talesnik por Osvaldo Pellettieri.....	295
El avión negro	301
Susana Torres Molina por Jorge Dubatti	345
Manifiesto versus Manifiesto	351
Daniel Veronese por Jorge Dubatti.....	375
El líquido táctil.....	383
Patricia Zangaro por Jorge Dubatti.....	401
A propósito de la duda.....	409

BOLIVIA

Teatro boliviano. Panorama histórico-cultural por Willy O. Muñoz	417
Diego Aramburo por Willy O. Muñoz	421
Claudia Eid por Willy O. Muñoz.....	425
Ese cuento de amor.....	427
Karmen Saavedra Garfias por Willy O. Muñoz	455
Alá siempre Alá.....	459

BRASIL

Teatro brasileño. Desarrollo y luchas democráticas (1950-2000) por Andre Carreira.....	477
Augusto Boal por Andre Carreira	481
El gran acuerdo internacional del Tío Mac Pato	485
Aninha Franco por André Carreira	533
Tres mulheres e Aparecida.....	539

COLOMBIA

Colombia 1948 – 2008 por Carlos Eduardo Satizábal557

Patricia Ariza por Carlos Eduardo Santizábal563

A fuego lento567

Enrique Buenaventura Alder por Carlos Eduardo Santizábal589

El presidente595

Santiago García y el Teatro La Candelaria por Carlos Eduardo Satizábal605

El paso611

Esteban Navajas Cortés por Fernando Duque Mesa633

Té a las six o'clock.....635

Jairo Aníbal Niño por Fernando Duque Mesa659

Monte Calvo663

Victoria Valencia: una voz poética al borde del abismo

por Beatriz J. Risk683

Rubiela roja687

COSTA RICA

Costa Rica y su teatro en la segunda mitad del siglo XX.

Breve panorama general por Marco Guillén703

Ana Istarú por Marco Guillén.....707

Baby boom en el paraíso713

- narradores y dramaturgos
Juan José Saer, Mauricio Kartun
Ricardo Piglia, Ricardo Monti
Andrés Rivera, Roberto Cossa

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- el teatro, ¡qué pasión!
de Pedro Asquini
Prólogo: Eduardo Pavlovsky

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- obras breves
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz
Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón,
Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago
Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez,
Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y
Ricardo Thierry Calderón de la Barca
- de escénicas y partidas
de Alejandro Finzi
Prólogo del autor
- teatro (3 tomos)
Obras completas de Alberto Adellach

Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens
Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- las piedras jugosas
Aproximación al teatro de Paco Giménez
de José Luis Valenzuela
Prólogos: Jorge Dubatti y
Cipriano Argüello Pitt
- siete autores (la nueva generación)
Prólogo: María de los Ángeles González
Incluye obras de Maximiliano de la Puente,
Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández,
Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel
Giacometto y Santiago Governori
- dramaturgia y escuela 1
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
Antóloga: Gabriela Lerga
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
- dramaturgia y escuela 2
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni,
Luis Sampredo
- didáctica del teatro 1
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampredo
Colaboración: Sara Torres
Prólogo: Olga Medaura
- didáctica del teatro 2
Prólogo: Alejandra Boero
- teatro del actor II
de Norman Briski
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- dramaturgia en banda
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Prólogo: Pablo Bontá
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano
Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,
José Montero, Ariel Barchilón, Matías
Feldman y Fernanda García Lao
- personalidades, personajes y temas
del teatro argentino (2 tomos)
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo
(Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales
de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
Segunda edición, corregida y actualizada
Prólogo: Raúl Serrano
- antología breve del teatro para títeres
de Rafael Curci
Prólogo: Nora Lía Sormani
- teatro para jóvenes
de Patricia Zangaro
- antología teatral para niños
y adolescentes
Prólogo: Juan Garff
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés
Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón,
M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,
Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

- nueva dramaturgia latinoamericana
Prólogo: Carlos Pacheco
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
- teatro/6
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.
- becas de creación
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.
- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes de Marcelo Daniel Fernández
Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro manual de iluminación de Eli Sirlin
Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos) de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1
Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos de Gustavo Schraier
Prólogo: Alejandro Tantanian
- hacia un teatro esencial Dramaturgia de Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente
Cuatro obras de Aristides Vargas
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas de María Rosa Finchelmann
Prólogo: Mabel Brizuela
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular
En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura
Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima de Sarah Bianchi
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo de Federico Irazábal
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814)
Sainetes urbanos y gauchescos
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7
Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba
- saulo benavente, ensayo biográfico de Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco
Obras de Carlos Pais
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9
Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaña

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)
Obras de la Independencia
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina
Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)
Obras de la Confederación y emigrados
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato
de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
Selección y estudios críticos:
Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor
de Cristina Moreira
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
Presentación: Alejandro Cruz
Testimonio: Claudio Gallardou
- la valija
de Julio Mauricio
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave
de Armando Chulak y Sergio De Cecco
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne
de Agustín Cuzzani
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)
Obras de la Organización Nacional
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos
Hacia una didáctica del teatro con adultos I
de Luis Sampredo
- una de culpas
de Oscar Lesa
Coedición con Argentores
- desesperando
de Carlos Moisés.
Coedición con Argentores.
- almas fatales, melodrama patrio
de Juan Hessel.
Coedición con Argentores.
- antología de obras de teatro argentino - desde sus orígenes a la actualidad- Tomo V. Obras de la Nación Moderna
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
- técnica vocal del actor - guía práctica de ejercicios -parte 1-
de Carlos Demartino
- el teatro, el cuerpo y el ritual
de María del Carmen Sanchez
- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino
de Cecilia Hopkins
- teatro/10
Obras ganadoras del 10º concurso Nacional de Obras de Teatro. Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen y Andrés Rapapor.
- la risa de las piedras
de José Luis Valenzuela
Prólogo de Guillermo Heras

- concurso nacional de obras de teatro para el bicentenario.
Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero y Cristian Palacios
- piedras de agua.
Cuaderno de una actriz del Odin Teatret de Julia Varley
- a el teatro para niños y sus paradojas.
Reflexiones desde la platea de Ruth Mehl
Prólogo: Susana Freire
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VI
Obras del siglo XX: 1ª década- I (1902-1908) Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- antología de teatro latinoamericano. 1950-2007
de Lola Proaño y Gustavo Geirola (3 tomos)

antología de teatro latinoamericano 1950-2007 - Tomo 1

se terminó de imprimir en

Mayo de 2010.