



DRAMATURGIA BONAERENSE DE POSTDICTADURA

30 años. Una antología crítica

Julia Lavatelli (coordinadora)

DRAMATURGIA BONAERENSE DE POSTDICTADURA

30 años

Una antología crítica

Julia Lavatelli

(coordinadora)

Dramaturgia Bonaerense de Postdictadura : 30 años : una antología crítica /
Luis Saez ... [et al.] ; compilado por Julia Lavatelli. - 1a ed revisada. - Ciudad
Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2020.

440 p. ; 22 x 15 cm. - (El país teatral)

ISBN 978-987-3811-62-3

I. Crítica Teatral. 2. Teatro Argentino. I. Saez, Luis. II. Lavatelli, Julia comp.
CDD A862

Ejemplar de distribución gratuita

Prohibida su venta

Foto de tapa: Silvio Torres. Performance teatral *El Paseo*, dirigida por Ariel Farace,
en espacios públicos de la ciudad de Tandil, noviembre 2010.

Consejo Editorial

Gustavo Uano

Patricia García

Oscar Rekovski

Roberto Toledo

Carlos Pacheco

Staff Editorial

Carlos Pacheco

Graciela Holfeltz

Laura Occhiuzzi (Corrección)

Mariana Rovito (Diagramación)

Patricia Ianigro (Distribución)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-3811-62-3

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, diciembre de 2020

Primera edición: 2.500 ejemplares

PRÓLOGO E INTRODUCCIÓN

PRÓLOGO

“Si querés, nos encontramos a mitad de camino”, ofreció, generosa, Julia. Y así fue el encuentro, en una mesa del ACA en el cruce de la 3 y la 86, dos de las innumerables rutas que surcan la provincia; un punto intermedio entre Tandil y Coronel Suárez, alrededor del mediodía.

En ese encuentro terminó de armarse el Plan de Dramaturgia de la Provincia de Buenos Aires, que estábamos aprobando en el Consejo de Dirección del INT.

En realidad, había convocado a Julia Lavatelli para que me asesore y haga los aportes convenientes dado su conocimiento en la materia, para diseñar y llevar a cabo una idea, sin duda, más fácil de enunciar que de poner en práctica.

Justamente traigo al presente la imagen del encuentro en el cruce de dos rutas porque sirve como muestra de la inmensidad geográfica por cubrir, rastreando en cada ciudad, en cada población, a los posibles *autores*, en una diversidad multiplicada, con realidades tan distintas y con orígenes, sobre todo europeos, de esas “ches”. Los objetivos planteados fueron ubicar a los autores y las obras, rastrillando el territorio, ordenar, clasificar, catalogar y, por último, editar las obras.

Mucha importancia cobra el hecho de contar con la estructura del Centro de Investigaciones Dramáticas de la UNICEN en Tandil y al trabajo de todos los intervinientes que ganaron su derecho para la tarea a través de concursos ante el Jurado del INT (sus nombres seguramente figurarán en esta obra) bajo la Dirección de excelencia de Julia Lavatelli.

Se hará realidad aquella idea original: hacer visible, darle materia, poner en los escaparates la avasallante dramaturgia de la Provincia de Buenos Aires.

Oscar Rekovski*

* Oscar Rekovski nació en 1952 en Pueblo Santa María, provincia de Buenos Aires, donde reside actualmente. En 1982 dirigió su primera obra con el grupo que fundó allí: Conjunto de Teatro Experimental de Sta. María. En 1986 creó la Escuela de Teatro Municipal de Coronel Suárez. Es miembro fundador de la Asociación de Teatristas del Sur (ATS) y de la Federación de Teatristas Bonaerenses (FETIBO). Durante nueve años fue representante por Buenos Aires en el Consejo del INT donde actualmente ejerce como Representante del Quehacer Teatral Nacional.

INTRODUCCIÓN

Esta antología crítica de dramaturgia bonaerense surge como resultado de la investigación realizada durante el período 2008-2010 gracias a un plan especial del INT impulsado por el representante de la provincia de Buenos Aires, Oscar Rekovski, y llevado adelante por la Biblioteca de Dramaturgos de Provincias del CID (Centro de Investigaciones Dramáticas de la Facultad de Arte, UNICEN) en Tandil y DOC/SUR (Centro de Documentación del Teatro de Conurbano Sur) dirigido por Patricia Devesa en Adrogué.

Se trata de una selección de diez obras teatrales acompañadas por un estudio crítico que aspira a aportar una referencia para la construcción de esa cartografía inaudita, jamás realizable, que recubriría la dramaturgia bonaerense de la postdictadura. Circunscribir treinta años de la producción dramática de la provincia de Buenos Aires en diez obras es sencillamente irreal —para dar un parámetro que permita dimensionar lo que implica tal recorte, valga el ejemplo del ciclo *El teatro y la historia* que durante sus primeros cuatro años (2007-2010) seleccionó cuarenta obras bonaerenses—. La decisión de realizar ese recorte y componer esta antología crítica es, en parte, una respuesta a esa inmensidad que parece identificar a la provincia (el territorio de planicie fértil más extensa del mundo, la densidad del distrito más poblado de Argentina, etc.) que tantas veces lleva a la inacción y a la inmovilidad. A sabiendas de la empresa imposible que acometemos, abordamos esta selección como una primera publicación cuya continuidad permitiría compensar mínimamente tantos años de centralismo cultural en nuestro país y visibilizar el creciente desarrollo de dramaturgias propias.

Es interesante que el estudio crítico de las obras quedara a cargo de grupos radicados en el territorio. La existencia del CID desde 1995 y la creación de DOC/SUR en 2005 son también fruto de la expansión de la actividad teatral durante el período de postdictadura y de la emergencia de nuevos polos teatrales que ya no pueden referirse a un único centro de producción o circulación. Un antecedente importante para esta investigación fueron los estudios sobre la *Historia del teatro argentino en las provincias* que bajo la dirección de Osvaldo Pellettieri reunió las reflexiones del grupo GIE de la Universidad Nacional de Mar del Plata; de la Dra. Nidia Burgos de la Universidad Nacional de Bahía Blanca; de Liliana Iriondo y Victoria Fuentes de la Universidad Nacional del

Centro en Tandil y de Gustavo Radice y Natalia Di Sarli de la Universidad Nacional de La Plata. Igualmente destacable resulta el seminario ofrecido por Jorge Dubatti en la Universidad de Lomas de Zamora sobre las poéticas teatrales de conurbano sur, que dio lugar a la publicación del libro *Estéticas de la periferia* compilado por Patricia Devesa y Gabriel Fernández Chapo, fundadores de DOC/SUR. Atendiendo a la territorialidad de los dos grupos de estudios, la investigación sobre conurbano fue asumida por DOC/SUR y el resto de la provincia por la Biblioteca de Dramaturgos del CID.

Las dimensiones excesivas de la provincia no fueron las únicas problemáticas a la hora de abordar la investigación, también en el plano teórico debimos reconsiderar las categorías habitualmente admitidas para pensar el teatro y la práctica dramática del período, ya que, en general, se trata de categorías forjadas sobre experiencias de la ciudad de Buenos Aires. En ese sentido, la revisión del concepto de posmoderno parece aportar una perspectiva diferenciada para pensar el nuevo teatro o las nuevas dramaturgias, que ya no implicaría la aceptación del fin de los grandes discursos —de las ideologías, en su expresión popular—, y por lo tanto, una superación de lo moderno, sino que intenta comprenderlo ligado al territorio: al fin de la dictadura, al modelo de posverdad que implica el mercado como lógica primordial de organización social y al papel que el teatro, con su mecanismo anacrónico de cuerpos reunidos en presente, puede ejercer como espacio de resistencia, de ejercicio de la diferencia. Es claro que así entendido, lo posmoderno no tendría en absoluto el sentido de superación de la política (para las poéticas teatrales, de la superación del teatro político) que muchas veces se le atribuyó, sino que podría, en todo caso, asumirse como la emergencia de lo antipolítico, de una política oponiéndose a otra, oficial, hegemónica, dominante, tecnocrática o como quiera llamarse.

Historizar, por una edad y una geografía

“Nuevo teatro” o “Nueva dramaturgia” son expresiones forjadas para nombrar el teatro emergente argentino de la postdictadura. Tan expandido resultó su uso —aparecen tanto en estudios teóricos como en prólogos de obras, en entrevistas a creadores o en críticas periodísticas— que puede decirse conforman una de esas expresiones que señalan *tendencia*. Si bien su empleo puede ser vago y como

categoría teórica suscitar reparos, no es menos cierto que indican una tendencia que conviene no desconocer en pos de un purismo de significación¹.

Ya en estudios anteriores, cuando nos ocupábamos de las dramaturgias de provincias argentinas, nos preguntábamos cuán apropiado podía resultar reproducir esa expresión —forjada para nombrar un determinado teatro de la ciudad de Buenos Aires—, a las obras y las prácticas teatrales producidas en otros territorios, en otros contextos, bajo modalidades de creación y de circulación muy diversas.

Igual cuestionamiento puede extenderse, aquí, para el estudio de las dramaturgias de postdictadura de la provincia de Buenos Aires. Si bien la distancia física, el trayecto hasta ese gran polo teatral que es la ciudad de Buenos Aires, es evidentemente menor que en el caso de otras provincias, su enorme territorio, su densidad poblacional y su diversidad cultural —pensemos que la ciudad de Bahía Blanca puede ser considerada la entrada a la Patagonia² y que, al contrario, un dramaturgo de Lanús o de San Martín ocupa una suerte de espacio indefinido, conurbano intersticial, entre la ciudad y la provincia³— también invitan a repensar las definiciones y las categorías con las cuales abordarlas.

Al menos dos aspectos de la expresión “nueva dramaturgia bonaerense” merecen revisarse. El primero es el que concierne su dimensión temporal. El atributo “nuevo” es, en sí mismo, problemático. ¿Podemos seguir llamando “nueva dramaturgia” a la dramaturgia actual, si ya han pasado más de treinta años desde la recuperación de la democracia? La cuestión sobre cómo conservaría la dramaturgia surgida a partir de 1983 la novedad durante tanto tiempo implica revisar esta categoría poética, sus límites y definiciones. El segundo aspecto por considerar para estudiar la dramaturgia de postdictadura

¹ Por tal motivo, para mayor claridad, sigo en este libro la diferenciación que establece Keir Elam entre el texto dramático (escrito) y el texto teatral (representado) en referencia a las obras producidas.

² En 1929 se realizó el primer vuelo patagónico de la empresa Aeroposta Argentina S.A. entre Bahía Blanca y Comodoro Rivadavia. Este vuelo, que fue piloteado por el célebre aviador y escritor Antoine de Saint Exupéry, inauguró la ruta aérea regional y dio lugar a la novela *Vuelo nocturno* del mismo A. de Saint-Exupéry y a la posterior adaptación teatral de A. Finzi.

³ “El conurbano es varias cosas. En principio, el conurbano es una cultura, es una forma cultural, inseparable de su propia condición [...]. En segundo lugar, el conurbano es una energía, hay una paciencia, un uso de las horas muertas, un tiempo fuera del tiempo [...]. Además, el conurbano es una camiseta, un aguante, un orgullo. Nosotros a veces nos jodemos con esto de la marcha del orgullo conurbano”. Kartun, Mauricio en *Conurbano*, serie audiovisual de Canal Encuentro, 2017.

bonaerense es la escasez de estudios teóricos específicos anteriores. En efecto, la expresión “nueva dramaturgia” como categoría poética implica la definición de modelos teatrales precedentes que permitirían, a partir de la diferenciación, esbozar una definición. Ahora bien, esos modelos se han formado también a partir del teatro de ciudad de Buenos Aires, subsumiendo la totalidad del teatro argentino en el teatro porteño, de modo que para el teatro bonaerense careceríamos de modelos precedentes en contraste de los cuales la dramaturgia podría considerarse “nueva”.

Para historizar este estudio que abarca treinta años de la producción dramática de la provincia de Buenos Aires, abordaremos estos dos aspectos, referidos a la edad de las dramaturgias de postdictadura y a la geografía bonaerense.

La edad de la postdictadura

El salón literario de la postdictadura, sostiene Silvia Schwarzböck⁴, es manifiestamente posmoderno. Sin proponérselo, es posmoderno porque descreo de la verdad. Y en el tiempo de la posverdad no se sabe muy bien si las ideas conservan su función de representar el mundo, lo que es seguro es su destino de pasar a ser mercancías, más o menos transables en el mercado artístico, cultural, político, etc.

Ahora bien, en el campo de la poética teatral, el término posmoderno es fuertemente resistido, sin duda porque no hubo jamás un modelo unívoco que pudiera abarcar el teatro moderno en sus diferencias singularísimas, de modo que el uso de lo posmoderno aplicado al teatro está condenado a ser un tanto ligero, sin demasiado rigor ni precisión. No solo en Argentina se verifica esta desconfianza hacia lo posmoderno en el teatro. La edad del post, no ha pasado, en los estudios teatrales, de lo postdramático⁵.

4 “El salón literario de la postdictadura, sin que ninguno de los miembros se lo proponga, es manifiestamente posmoderno: descreo de la verdad, reconoce el mercado de las ideas, entiende por qué en ese mercado las ideas deben rotar, y las trata, en consecuencia, como mercancías (mercancías entre mercancías)”. Silvia Schwarzböck, *Los espantos. Estética y postdictadura*, Cuarenta Ríos, Buenos Aires, 2015, p.75.

5 Postdramático es la categoría teatral que propone H. T. Lehmann para pensar el teatro a partir de las últimas décadas del siglo XX. H. Lehmann, *Teatro postdramático*, Paso de gato, México, 2018.

Es cierto que en los años 90, con los primeros estudios sobre el teatro de postdictadura, el uso del término posmoderno parecía responder a una especie de moda, tal vez a un agiornamiento por parte de la crítica a ese mercado de la cultura que describe S. Schwarzböck. Cómodo en usos múltiples, se describían posmodernas las prácticas culturales más diversas, desde la profusión de cuidados (y cirugías) del cuerpo, pasando por la explosión de la literatura de autoayuda, hasta la aplicación de modelos económicos neoliberales en Latinoamérica. Así, el teatro y la dramaturgia de postdictadura en Argentina estuvieron también tempranamente ligados a la posmodernidad. Sin embargo, como ninguno de los rasgos formales habitualmente consignados como posmodernos —de fragmentariedad, de intertextualidad, de irracionalidad, etc.— era ajeno al teatro moderno, la caracterización de la teatralidad posmoderna se asentaba sobre generalidades culturales: el “aire de este tiempo” o la “tendencia actual”. Sin problematizarlos, esas generalidades, esas definiciones comúnmente admitidas tienen la desventaja de no explicitar su origen. Es claro que no ha habido nunca un momento de la historia que fuera homogéneo, cuyo “aire” fuera único, idéntico para todo contemporáneo; sabemos, más bien, que la definición del “aire” de un período está ligada a las posiciones dominantes, a los “dominadores de cada momento”, dice sin falsos pudores Walter Benjamín⁶.

Aún cuando podemos coincidir con la postulación de que la postdictadura es lo que queda de la dictadura desde 1984 —ese “resto” que nos interpela—, y es, por ende, un período que se alarga hasta nuestros días, en la medida en que los “vencedores” no han cambiado⁷ y la lógica del mercado gobierna nuestras vidas, imponiendo una estética explícita, ligada a la posverdad, que impide discernir lo ficcional de lo representado, aun en ese caso, el teatro puede resultar un ámbito de excepción. Y por eso su posmodernismo puede ser puesto en cuestión. Porque la estética explícita

⁶ “Cuando se pregunta con quién empatiza el historiador historicista, la respuesta resulta inevitable: con el vencedor. Y quienes dominan en cada caso son los herederos de todos aquellos que vencieron alguna vez”. Benjamín, W., *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, traducción de Bolívar Echevería, ed. Contrahistorias, México, 2005. Es interesante la raíz benjaminiana en la tesis de S. Schwarzböck de la postdictadura como derrota de la vida verdadera, la derrota de una vida en términos de verdad, de una vida no gobernada por la lógica del mercado, de una vida de izquierda.

⁷ Lo representable de la dictadura aparece como postdictadura: “la victoria de su proyecto económico / la derrota *sin guerra* de las organizaciones revolucionarias / la rehabilitación de la vida de derecha como única vida posible”. Schwarzböck, S, *op.cit.*, p.23.

propia de la postdictadura, acompañada de la imprescindible ficcionalización tanto de la vida corriente como de los grandes sucesos, implica la reproducción técnica de las imágenes, la mirada que aporta la cámara, es decir, una mirada sin cuerpo, “una mirada desde afuera del cuerpo”⁸. En ese sentido, el espectador teatral será inevitablemente un espectador anacrónico. El teatro no puede hacer la economía del cuerpo y eso le permitiría, tal vez, resultar en lugar de excepción de los tiempos posmodernos una de las prácticas del convivio que sobreviven a la tecnologización del mundo, según la bella expresión de Jorge Dubatti⁹. Muy al contrario de ser posmoderno por expresar el “aire” de los tiempos de la posmodernidad, el teatro de postdictadura sería ese espacio en el que la postverdad (la no verdad y la sospecha de la pura apariencia desplegada al infinito) está obligada a tratar con el cuerpo, con los cuerpos. Y el cuerpo es lo que interrumpe el discurso, lo “otro” del discurso. Tal vez lo único —el cuerpo también sería un resto, el resto humano frente a la memoria no humana de la imagen técnicamente reproducible— capaz de interrumpir los discursos artísticos, culturales, políticos, etc., y de impedir una significación ya de antemano asimilada por el mercado.

Las prácticas teatrales, entre ellas la dramaturgia de la postdictadura, implicaron así un nuevo uso de los cuerpos¹⁰. La escena se alejaba de la habitual jerarquía de la tradición y no cumplía con servir o disponerse al servicio de un texto. Una verdadera transformación de la práctica teatral que desdibujaba los roles establecidos de autor, director, actor, etc. La voz *teatrística* que Jorge Dubatti proponía en sus estudios sobre el nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura daba cuenta de esta transformación de la actividad teatral: “Teatrística es una palabra que encarna constitutivamente la idea de diversidad: define al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o

⁸ La estética explícita cuenta con un espectador que *puede mirar desde afuera del cuerpo*. Un espectador poscinematógrafo. “Después del siglo del cine, el espectador ya sabe cómo mirar desde afuera del cuerpo y archivar las imágenes en una memoria no humana”. S. Schwarzböck, *op.cit.*, p. 128.

⁹ Dubatti, J. *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

¹⁰ Decimos lo siguiente: no es que existan otros cuerpos, otro tipo de cuerpos, sino que los cuerpos se usan diferentemente, se trata de cuerpos que no se preocupan por decir y el espectador no intenta permanentemente, leerlos. Siguiendo a J.-F. Lyotard, “¿Se trata de otra clase de signos? De ninguna manera, son los mismos [...] Nosotros la recibimos de otra manera. ¿A ustedes les habla? A nosotros nos pone movimiento”. Lyotard, J.-F., *La economía libidinal*, FCE, México 1990, p 61.

dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo”¹¹.

La transformación de la actividad teatral que permite el surgimiento de nuevas teatralidades es evidente también en la provincia de Buenos Aires: la disolución de los roles tradicionales en la creación teatral y la consolidación de creadores que asumen las tareas de la escritura y de la escena de manera simultánea o alternada; la importancia creciente asignada a elementos habitualmente marginales en la creación teatral (objetos, música, actuación, etc.); la formación escénica de los dramaturgos y el desarrollo de la escritura imbricado al proceso de creación del espectáculo.

Esa transformación que marca sino el fin, al menos cierta rareza del dramaturgo en solitario, deja sus huellas en los textos mismos. Escribir para un grupo, integrarlo, poner en escena sus propios textos, escribir a partir de improvisaciones de actores, crear colectivamente son modos de producción dramatúrgica que parecieran tender a la disolución de la figura del autor. Sin embargo, se consolidan nuevas generaciones de autores en la provincia tanto como en el resto del país. No se trata de una contradicción. Es que la transformación de la actividad ha sido tan profunda, tan persistente, que nadie ha quedado a resguardo de los cambios. Aún los autores que continúan realizando su trabajo dramatúrgico en el escritorio, de modo previo y separado de la puesta en escena, aún en esos casos en que se respeta el tradicional orden cronológico de primero el texto y luego la escena, aún allí, la transformación de la actividad ha hecho ya su trabajo. Es que el proceso de minoración del autor —y del texto— como “dador ontológico de sentido”¹² en el teatro involucra a toda la escritura dramática.

Hacia fines de los años 80, Bernard Dort, un estudioso del teatro demasiado pronto olvidado en Argentina, proponía para su libro el siguiente título: *La representación emancipada*¹³. Después de la dominación del texto durante siglos, de lo que se ha dado en llamar del texto-centrismo en el teatro, no era raro que el título resultara estimulante para los teatristas. La monarquía del texto llega a su fin, decía entonces Bernard Dort, al igual que la del director-tirano. En su lugar, una práctica teatral sin roles fijos, algo así como una

¹¹ J. Dubatti (coord.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983–2001)*. *Micropoéticas I*, Centro Cultural de la Cooperación, Bs. As. 2002, p. 46.

¹² Ricardo Monti sostenía lo siguiente: “en la tradición teatral, el autor es el dador ontológico de sentido”, en AAVV, *Narradores y dramaturgos*, editorial Inteatro, 2003.

¹³ Dort, B., *La représentation émancipée*, Actes Sud, Arles, 1988.

nueva suerte de dramaturgistas, en el sentido alemán del término, de función interpretativa, versional, de la palabra y la escena. Una manera actual de concretar el viejo, sino eterno, ideal del arte total, no porque participaran de la creación teatral los distintos lenguajes artísticos, sino porque el límite entre ellos se esfuma en la tarea de un creador que se concibe políglota.

Los autores que componen esta antología forman parte de esa nueva generación que practica una dramaturgia extendida, un discurso imbricado a los cuerpos, un discurso que no se limita a decir (lo importante, aquello sobre lo que el teatro debería “hablar” —siempre referido al verbo—). Tampoco es una composición de espectáculo, una sucesión de imágenes desde “fuera del cuerpo”. Se trata de una práctica de escritura en el cuerpo, el (dis)curso que puede correr o fugarse a través de la interrupción de los cuerpos, con la irrupción de los cuerpos. Los nuevos dramaturgos bonaerenses provienen, casi en su totalidad, de la práctica escénica y continúan ejerciéndola, mucho después de haber obtenido un gran reconocimiento como autores. Ese es el caso de Roberto Uriona, cuya dramaturgia está imbricada al colectivo Diablolomundo, grupo de títeres y actores fundado en 1985 en Lomas de Zamora, o de Beatriz Catani, quien luego de iniciarse como actriz en La Plata y en ciudad de Buenos Aires, conjuga el trabajo de dramaturga y de directora de escena desde su primera pieza *Cuerpos A banderados* en 1998, o de Guillermo Yanicola, con formación musical y de *clown*, para quien las primeras escrituras estuvieron ligadas a la improvisación y a la escena, como cuando estrenaba *Disparate*, en Mar del Plata en 2004, de la que era autor, director y uno de los actores. La nueva dramaturgia bonaerense se sale de la escritura dramática tradicional y encuentra una práctica dramaturgica extendida en el territorio de la escena.

La geografía bonaerense

No solo en el tiempo se dilata esta recopilación dramaturgica, también el territorio que abarca es extenso. La cartografía teatral de la provincia de Buenos Aires es una tarea infinita y esta antología aspira solamente a constituir una nueva referencia. La diversidad de la provincia es tan notoria como grandes son sus dimensiones territoriales y poblacionales. Por lejos, la provincia más poblada del país, con más de quince millones de habitantes, conjuga grandes ciudades, distritos densamente poblados, pequeños centros urbanos y poblados rurales. No

es de extrañar, pues que a esa diversidad corresponda una práctica teatral profusa y múltiple, que no se deja aprehender bajo un único modelo o característica.

La investigación que dio origen a esta publicación recopiló las obras de más de 100 autores, en casi igual proporción repartidos entre el conurbano y el interior de la provincia, lo que indicaría que la menor cantidad poblacional se compensa con la larga tradición teatral existente a lo largo y a lo ancho de la provincia. A comenzar por la historia teatral de la ciudad de La Plata, que desde 1930 puede ya referir varias obras de dramaturgos locales. Imposible reseñar aquí la riquísima tradición teatral de La Plata, valga mencionar el grupo Universitario Renovación (1920), verdadero antecedente del teatro independiente y de la larga trayectoria del teatro universitario tanto como espacio de formación, con su Departamento de Teatro de la Escuela Superior de Bellas Artes (1953), como de grupo de creación teatral (TULP-1941). Igualmente importante es la tradición de teatro oficial, desde que fuera provincial el Teatro Argentino (1924); se creara la Escuela Provincial de Teatro (1949) y luego la Comedia de la Provincia (1968)¹⁴.

La historia teatral de las otras grandes ciudades de la provincia también tiene larga vida. Bahía Blanca, que antes de 1900 contaba con cinco grandes teatros y, desde entonces, puede dar cuenta de dos sistemas teatrales: uno culto, en el origen vinculado a la lírica italiana, y uno popular, vinculado al radioteatro primero y a los géneros criollos luego; donde a partir de los años 50 desarrollaría sus primeros grupos de teatro independiente, Tablado Popular (1951); Teatro Universitario Contemporáneo (1958), y más adelante Grupo Teatro Alianza (1969)¹⁵.

Una tradición similar posee Mar del Plata, con varios edificios teatrales sobre principios del siglo XX, algunos dramaturgos locales desde los años 20¹⁶ y una importante actividad teatral ligada a los grupos de clubes y sindicatos, como la Agrupación Artística Florencio Sánchez, dirigido por el anarquista Francisco Cárpena, que en los años 20 puso en escena obras de Armando Discépolo,

¹⁴ Sobre la historia del Teatro platense y la generación de autores del 30-40, puede consultarse Radice, Gustavo y Di Sarli, Natalia "Historia de la modernización del lenguaje teatral en La Plata (1900-1982)" en Boletín de Arte a.11, n. 12, Facultad de Bellas Artes, UNLP, p.93-106. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/18594>.

¹⁵ Burgos, Nidia. "Buenos Aires. Bahía Blanca (1885-1960)" en Pellettieri, O. (Dir.), *Historia del Teatro Argentino en las provincias*, Galerna, Buenos Aires, 2005.

¹⁶ Como "La herencia", de Mateo Bonin y "Pobres almas", de Carolina Alió, esta última publicada en la revista *La Escena* (1927) AAVV, "Mar del Plata (1887-1955)" en Pellettieri, O. (Dir.), *Historia del Teatro Argentino en las provincias*, Galerna, Buenos Aires, 2005.

de Samuel Eichelbaum y de Alberto Novión¹⁷, y más adelante la Agrupación Amigos del Arte (1941).

Esta larga tradición teatral no se circunscribe exclusivamente a las grandes ciudades, sino que se despliega igualmente en centros menos poblados, como lo ilustran la Asociación Artística Bambalinas (1926) de Coronel Suárez; el Teatro Estable Nicoleño (1938); el Teatro Libre Florencio Sánchez (TAFS) de Rojas, fundado en 1950, (del que se dice es el primer teatro independiente del interior del país)¹⁸, o La Comedia de Campana (1968), por no mencionar más que algunos de los ejemplos más reconocidos.

Una mención aparte merece el conurbano bonaerense, ya que, por su proximidad con la ciudad de Buenos Aires, tiene desde siempre un intercambio permanente con los grandes centros de formación, producción y circulación teatral. Pero esa misma proximidad —que hacía, por ejemplo, que Banfield tuviera la primera escuela de teatro del interior de la provincia (1951)— también implica una dificultad para constituir su propio campo teatral independiente. El poder (el simbólico y el del mercado), concentrado en el gran polo de creación que es la ciudad de Buenos Aires, juega como una fuerza de atracción poderosísima dispuesta a atraer allí a los teatristas que encuentran las oportunidades para desarrollar sus carreras artísticas. Ahora bien, uno de los cambios fundamentales que implicó la renovación teatral de postdictadura en Argentina fue justamente la de cuestionar las jerarquías establecidas de la práctica teatral y si la periferia del arte teatral (los objetos, el cuerpo de los actores, la improvisación, la danza, etc.) pasó a asumir un papel fundamental en la tarea de creación, también la periferia del campo teatral — el conurbano bonaerense, pero también las otras provincias argentinas— pasó a desarrollarse en polos teatrales propios, que no se pueden agrupar ya en un único centro¹⁹.

La diversidad del territorio bonaerense hace difícil establecer periodizaciones aplicables en toda su extensión. Si bien no pueden consignarse inicios similares de la actividad teatral, y las sucesivas etapas de conformación del campo teatral tampoco resultan homogéneas en los distintos distritos de

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ El TAFS, fundado en 1950 y en actividad hasta nuestros días, constituyó un núcleo de formación teatral importante en la provincia y una de las sedes de las célebres caravanas por el interior del país del Teatro Popular Fray Mocho. Espinosa, P. *Los porfiados actores de Rojas*, TAFS, 2000.

¹⁹ Lavatelli, J. "Los confines al centro" en *Cuadernos de Picadero* n. 15, INT, marzo 2008.

la provincia, hay algunas constantes que vale la pena remarcar. La primera es la renovación acaecida a partir de los años 50. Dos razones fundamentales sostienen esta renovación generalizada del teatro a lo largo de la provincia: (a) las políticas públicas impulsadas durante el primer gobierno peronista, sobre todo a partir de la creación de los Conservatorios de Arte Dramático, con el proyecto de establecer centros de formación de actores y profesores de teatro²⁰ y (b) las giras frecuentes de los grupos de teatro independiente porteño como Nuevo Teatro, Fray Mocho y La Máscara²¹.

Algo similar sucede con la recuperación democrática, período en que puede observarse una movilización general del campo teatral provincial. El retorno de los artistas exiliados, la reapertura de espacios teatrales, la pregnancia del teatro en la vida política del país, principalmente a partir de Teatro Abierto, confluían en la creación de un ambiente fervoroso que multiplicó la actividad teatral en la provincia.

El conurbano bonaerense vive un notable crecimiento de la actividad teatral en el período. Jorge Dubatti propone el seminario mencionado sobre “Las poéticas teatrales del Conurbano Sur” en la Carrera de Letras de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora en el año 2002 porque sostiene que “al trabajar todas las semanas en Lomas de Zamora, observábamos un gran crecimiento de la actividad teatral en la región”²². El trabajo de DOC/SUR, Centro de Documentación del Teatro del Conurbano Sur a cargo de Patricia Devesa y Gabriel Fernández Chapo, desde entonces se aboca al rescate del patrimonio teatral de la región:

²⁰ En 1949 se promulga la Ley Provincial que crea el Conservatorio de Música y Arte Dramático de La Plata, dirigido por A. Ginastera (que diera lugar a la filial n. 1 en Banfield, filial n. 2 en Bahía Blanca...) hasta que en 1957 se crea la Dirección de Enseñanza artística y pasan a funcionar como Escuelas de Teatro. Se puede consultar Larsen, G. A. “Surgimiento de las escuelas de educación estética en la provincia de Buenos Aires”, en *Actas de I Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina (CIEPAAL)*, La Plata, 2017.

²¹ No se trata solo de giras y presentaciones de espectáculos, los grupos independientes porteños ofrecían seminarios de formación, se involucraban en proyectos comunes. Puede decirse que se trababa de verdaderos intercambios. En el libro *Todo lo hermoso es posible*, de M. Britos, se consigna varias sedes de la provincia de la mencionada caravana, como, por ejemplo, Coronel Suárez, Rojas, Tandil, Miramar, Bahía Blanca, etc.

²² Dubatti, J. “Presentación” en Devesa, P. y Fernández Chapo, G., *Poéticas teatrales en el Conurbano Sur*, Ediciones del CCC y Doc/Sur, 2009.

La singularidad de la producción teatral de la zona sur se construye a partir del régimen de experiencia de dramaturgos, actores y directores de la región. Los teatristas reconocen la existencia de una lógica de funcionamiento propia, condiciones de producción particulares de la actividad escénica en los sectores populares [...]. La heterogeneidad gana la partida: no solo hay diferentes formas de hablar sobre lo mismo, sino también, diferentes formas de representarlo. Pese a ello, hay algunos puntos de contacto presentes en las propuestas y poéticas: el trabajo con el cuerpo y su múltiple capacidad expresiva, la experimentación con diferentes lenguajes, la fuerte irradiación política, la explotación de la dimensión metafórica son algunos de ellos²³.

Es imposible mencionar aquí la totalidad de los teatristas de la región. Un rápido recorrido nos haría mencionar, además de algunos referentes como Elio Gallipoli o Ricardo Miguelez, a los grupos de Lomas de Zamora Teatro de la Memoria y el grupo Grítelo a cargo de A. López Heredia y J. González; Las Nobles Bestias (1994) dirigido por Alfredo Badelamenti y Claudia Eichenberg; el Banfield Teatro Ensamble (1996) con dirección de Nelson Valente; Hijos de los Barcos de Isabel Iglesias (1993); grupo Sin Testigos (1996), y luego el Centro Cultural el Refugio de Banfield (1998); El Grupo Espacio Vacío, fundado por Martín Wolf; la Escuela de Mimoteatro de Bernal (1995) de Rodolfo Sardú; El disparate Violeta, compañía de teatro y afines (1999) de Lanús; el titiritero Sergio Mercurio; las narradoras orales Liliana Bonel, Giselle Rataus y Helena Vázquez entre tantos otros.

Igualmente en Conurbano Norte se conformó un grupo de trabajo e investigación de la praxis escénica, CON/TEXTO tipea²⁴, que realiza congresos, ediciones, seminarios y demás actividades tendientes a reflexionar desde la especificidad de la región. Además de los referentes como Juan Merello o Roberto Aguirre, se pueden mencionar los grupos de Teatro de Repertorio Norte de Vicente López (1992), la Agrupación Artística San Fernando (1982),

²³ Devesa, P. y Fernández Chapo, G. "Las expresiones artísticas regionales como garantía de la diversidad cultural" en Devesa, P. y Fernández Chapo, G., *op. cit.*

²⁴ En 2016 organiza su I Congreso de teatro dedicado a la dramaturgia en Vicente López y publica actas. AAVV, *I Congreso de Teatro CON/TEXTO tipea. Dramaturgias*, ed. Gabriel Penner, con el apoyo del INT, Vicente López, 2016.

el grupo de teatro de calle Espacio Artístico al Fondo, dirigido por Alejandro Saénz y una generación de autores que han encontrado en los Concursos de Autores de la Asociación Norestada un espacio de legitimación, como Alejandro Gabriel Acuña, Leonardo Enrique Barral, Esteban Bresolín, Damián Valgiusti, Sergio Di Crecchio y Hernán López²⁵.

Una mención particular vale para los teatristas Carmen Arrieta, oriunda de Lomas de Zamora e Ignacio Apolo, de Vicente López, que integraron el mítico colectivo teatral Caraja-ji que surgiera en el año 1995 convocado por el Teatro General San Martín de la ciudad de Buenos Aires y, a raíz del conflicto generacional acaecido, terminara produciendo sus primeras obras en el Centro Cultural Rojas. La presencia de dos dramaturgos de conurbano integrando el grupo paradigmático de la nueva dramaturgia argentina es muestra de los intercambios entre las regiones metropolitanas.

En la ciudad de La Plata, los historiadores Gustavo Radice y Natalia Di Sardi mencionan alrededor de 60 grupos de teatro en los tempranos años ochenta, además del fortalecimiento logrado a través de los Encuentros de Teatro Platense de los años 82 y 83.

Durante la primera etapa, los grupos y elencos de mayor trascendencia dentro del subsistema independiente que produjeron una sustancial modernización fueron los siguientes: el Grupo Devenir (Gustavo Vallejos, Armando Di Cocco, Edgardo Molina y Peque Valle), Taller de Investigaciones Dramáticas (TID- Carlos Lagos, Quico García, Nora Oneto, Cora Ceppi), el Taller de Teatro Rambla (José Luis de Las Heras y Mónica Greco), el grupo TESPIS (Omar Musa, Nina Rapp), Grupo INYAJ (Eduardo Hall y Graciela Serra), Teatro del Bosque - Equipo de Trabajo Encuentro (Carlos Aprea, Cora Ceppi, Jorge Pérez Escalá, Quico García) y Grupo de Teatro de Arte Popular (Rafael Cellini). En la segunda etapa, el Teatro Rambla continúa con su actividad, lo mismo que el TID, Tespis y Devenir. Otros grupos de relevancia fueron los siguientes: grupo Malajunta (Omar Sánchez, Nora Oneto), La Rosa de cobre (Omar Sánchez,

²⁵ AAVV, *Teatro del Conurbano Norte. I Concurso de Autores 2014*, Norestada, Región Metropolitana Norte, 2014 y AAVV, *Teatro del Conurbano Norte. II Concurso de Autores 2015*, Norestada, Región Metropolitana Norte, 2015.

Nora Oneto), Sala 420 (Ruben Monreal), La Gotera (María Ibarlín, Marcelo Demarchi). Por otro lado, continúa desarrollando su actividad el grupo La Lechuza, de histórica trayectoria²⁶.

Igualmente remarcable resulta la experiencia del Taller de Teatro de la Universidad Nacional de La Plata, creado en el año 1986 bajo la dirección de Norberto Barruti. Los espectáculos creados a partir de textos no teatrales como *Si muero, dejad el balcón abierto* (1986), en homenaje al 50.º aniversario de la muerte de Federico García Lorca, con dramaturgia de Juan Carlos Tealdi sobre textos de César Vallejos, Miguel Hernández, Federico García Lorca, Pablo Neruda, León Felipe y Rafael Alberti y *Dictamundo* (1987) también con dramaturgia de Juan Carlos Tealdi sobre novelas de dictadores latinoamericanos de Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y otros, se inscriben en la práctica dramática ligada a la escena, con los autores participando del proceso de creación. Una experiencia similar se daría con la creación de *El proceso* (1991), sobre la novela homónima de Franz Kafka, adaptación dramática de Alberto Mediza²⁷.

Y a partir de los años 90 puede ya hablarse de una nueva generación de dramaturgos platenses, entre lo que se destacan —además de las autoras aquí publicadas— Susana Tale, Pablo Albarello²⁸, Jerónimo Casas; Febe Cháves; Augusto Denis; Enrique Gaona; César Genovesi; Diana Amiama; Nelson Malach; Omar Musa; Soledad Aparicio, Diego Biancotto, entre otros²⁹.

En igual sentido, la investigadora Nidia Burgos analiza el resurgimiento durante los primeros años de la recuperación de la democracia en el teatro

²⁶ Radice, G. y Di Sarli, N, "Micropoéticas teatrales en los comienzos de la democracia: el teatro independiente", en *Actas de VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina*, La Plata 2008.

²⁷ Laura Lago, Maricel Beltrán y Mariela Mirc, "Ir a las cosas", en *Actas de las XII Jornadas de Estética e Historia del Teatro Marplatense y Congreso Internacional de Estética. Vértices y aristas del arte contemporáneo*, 1ª edición CD-ROM, Mar del Plata, 2009.

²⁸ Pablo Albarello cursó estudios en la UNLP y, aunque estrena muchas de sus producciones en Buenos Aires, puede incluirse en los autores del territorio bonaerense. Ha escrito más de 10 obras; algunas de ellas publicadas en *Teatro de Humor III, V*, editados por Biblioteca Hueney, Neuquén, 2005 y 2007, respectivamente y en *Zona de obras*, Corregidor, Buenos Aires, 2009.

²⁹ Algunos de sus textos han sido publicados en *Teatro. 5 autores y Teatro. 6 autores*, La Comuna ediciones, La Plata, 1999 y más recientemente obras de Beatriz Catani, José "Pollo" Canevaro, Patricia Ríos, Braian Kobla, Roxana Aramburú y Diego Cremonesi en *Textos del Retablo*, La Comuna ediciones, La Plata, 2018.

de Bahía Blanca, sosteniendo que se trata de una verdadera modernización, en parte vinculada al regreso al país de los artistas exiliados: Coral Aguirre a través de la creación de su teatro Laboratorio (1981) espacio de formación fundamental para la generación venidera de teatristas y Dardo Aguirre que asume la dirección del Teatro Municipal (1984) desde donde se organizan el Teatrzo y el Encuentro de Teatro Joven (1985) y el Primer Encuentro Internacional de Teatro Antropológico (1987)³⁰. Esta movilización del campo iniciada en los ochenta se prolongará a lo largo de los años, alcanzando el terreno de la dramaturgia durante los años 90:

La producción teatral de la ciudad se acrecienta y se abren nuevos espacios de enseñanza y experimentación. [...] Se produce una reacomodación en la que persisten El Grupo Comedia del Sur con textos de Atilio Zanotta y la dirección de Olga Postigo, Artestudio dirigido por Alfredo Castagnet, Elisardo Tunessi con su Grupo Variettée, Ruben Gómez que abre el Patio del IDEAA y la Escuela de Teatro que, al formar docentes, otorga una salida laboral más sólida para sus alumnos. Durante la década se forman Los Oligho bajo la dirección de Claudia London, Ilícitos S.A., bajo la dirección de Gustavo Moreyra, Miguel Lamandía dirige Teatrapo y Los Antígonos dirigidos por Gladis Colantonio. Otros fueron La Mueca y Anestesia Local. De los actores que se iniciaron con los Aguirre, Ana Casteing continúa con el Teatro Alianza y Julio Teves dirige el Grupo Tablado Popular y el TECU (Teatro del Club Universitario). Néstor Castelnuovo, Jorge Nayach, Alejandro Méndez y Héctor Rodríguez Brussa en Teatro para el Hombre. Rodríguez Brussa en 1993 inaugura el teatro Poquelín, y Julio Teves, Graciela Musotto, Alberto Rodríguez y otros conforman Nuevodrama³¹.

Un ejemplo particularmente interesante de la dramaturgia bahiense es la obra del actor, director y dramaturgo Héctor Rodríguez Brussa, formado en el teatro Laboratorio de Bahía Blanca. Fundó el teatro Poquelín a principios

³⁰ Con participación de Eugenio Barba y el Odin Teatret.

³¹ Burgos, N., "Búsquedas, transiciones y renovaciones en el teatro bahiense de los 80 y los 90", en *Palos y Piedras*, Revista del CCC n. 11, año 4 (enero-abril 2011).

de los años 90 y escribió una veintena de obras, entre las que se desatan las obras inéditas *Anita Garibaldi* (2006) y *Pasión y muerte del Gauchito Gil* (2008). Otra práctica dramática digna de mención, ya que pone en relieve la relación con los dramaturgos porteños de postdictadura, es el trabajo de creación colectiva de los espectáculos *DKW* y *Plan canje* (2000) desarrollado por el Grupo Caos con dramaturgia de Rafael Spregelburd y *Demóstenes Estomba* (2002) con dramaturgia de Javier Daulte, así como la creación colectiva del Grupo Mutz *El vuelo del dragón* (2002) también con dramaturgia de Javier Daulte³².

La ciudad de Mar del Plata también evidenció a partir de la recuperación democrática un crecimiento sustancial de la actividad teatral. Cuando el teatrista Antonio Mónaco ocupó el cargo de director de la Escuela de Arte Dramático en 1982, el teatro independiente de la ciudad acusaba la retracción vivida durante la dictadura³³. Los referentes eran Horacio Montanelli, Jorge Laurenti, Carlos Owens, Enrique Baigol con los grupos Teatro Andante, Maratón y Teatro del Saladero. En las dos décadas siguientes, se conformarían numerosos grupos y se crearían espacios bajo la denominación de centro cultural. Antonio Mónaco describe así ese crecimiento de la actividad teatral del período: “En 1982, el mejor resultado posible, si todos hubieran conseguido sala en verano, hubiese sido seis espectáculos marplatenses. En 2017, más de ochenta. En verdad, la diferencia da vértigo³⁴.” Los centros culturales poblaron el territorio teatral marplatense a lo largo de los años 90, entre ellos: El séptimo fuego (1997) dirigido por Viviana Ruiz, El galpón de las artes (1997); El club del teatro (1996) con María Belén Rivero y Paola Belfiore; La bancaria (1997) con Marcelo Cañete; El Carlos Carela; El vagón de los úteres (1992) de Daniel Di Lorenzo o el más nuevo Cuatro elementos (2013) con José Luis Britos. La dramaturgia marplatense también se multiplica en esos años. Sin intentar

³² *DKW* y *Plan canje* continúan inéditas. En tanto *Demóstenes Estomba* y *El vuelo del dragón* fueron publicadas por Libros del Rojas. En ambos casos, la autoría de los textos fue registrada a nombre de los autores porteños.

³³ Dice Viviana Ruiz: “Muchos colegas se quedan, pero vale recordar que el 19 de junio de 1976 fueron secuestrados Gregorio Nachman y Luis Conti (sindicalista de actores), y en febrero de 1977 Carlos Waitz durante la representación misma de *Israfel*, de Abelardo Castillo en el escenario de La Botonera. Demasiado cercano al horror para no mantener la diáspora cultural”. Citada por Cabrejas, G. *Años de Fuego. Veinte años de historia y poéticas teatrales. El séptimo fuego (1997-2017)*, ediciones La Fábrica de bienes inmateriales, Mar del Plata, 2017.

³⁴ Mónaco, A. “El juego de las diferencias” en Revista IECedigital4, disponible en internet <http://iece-argentina.weebly.com/iece-revista-digital-3.html>.

enumerar, vale la pena mencionar a Beba Basso, Enrique Baigol, Antonio Mónaco, Leo Rizzi, Cecilia Martín y Mónica Arrech del grupo Teatrantres, Olivia Diab, Marcos Moyano y muchísimos otros.

También en ciudades más pequeñas se verifica el crecimiento de la actividad teatral en la postdictadura y la consolidación progresiva de una dramaturgia propia. Un caso particular de esta transformación ocurre en la ciudad de Tandil, ya que al movimiento teatral independiente de la ciudad, se suma una importante actividad ligada a la Universidad Nacional del Centro (UNICEN), desde el Seminario de Actuación (1979) que dictaba Carlos Catalano hasta la actual Facultad de Arte (1998). La dramaturgia de Julio Varela³⁵ en los 80 es, sin duda, digna de destacarse, así como la de Raúl Etchegaray a partir de los años 90, y más adelante puede ya mencionarse toda una nueva generación de autores, como Pedro Sanzano (Exgrupo Los Prepu), Luz García, Sebastián Huber y Catalina Landívar, entre otros.

En Bolívar, el grupo Artecon es un referente de actividad ininterrumpida desde 1980 como centro de formación, producción de espectáculos y dramaturgia propia. Su director, Duilio Lanzoni, ha escrito más de veinte piezas, entre las que pueden destacarse *Sociedad rural* (2003) y *Los perros del olvido* (2009)³⁶. También de Bolívar, y con formación en la Facultad de Arte de Tandil, es la dramaturga Laura Santos, que estrenó en Buenos Aires su obra *Haya*³⁷. Otro tanto ocurre en la ciudad de Trenque Lauquen, con el Centro de Arte Teatral (Ce.Ar.Te) que dirige Luis Cabrera, quien es autor de unas cincuenta piezas, entre las que vale destacar *La marcha de los trenes* (2003). También en Necochea se observa este crecimiento de la actividad teatral con el histórico grupo El Cenáculo a principios de los años 80 que reunía a Marga Forte, Abel Moreira y Juan Pablo Santilli, dramaturgo destacable, quien ha escrito más de una decena de piezas entre las que sobresale *Tragicomedia del niño sojero*³⁸. Más

³⁵ Su obra dramática fue publicada en el libro *Aldeas y Universos*, UNICEN, Tandil, 1987.

³⁶ *Sociedad Rural* fue publicada en *El peldaño*, Revista del Dpto. de Teatro de la Facultad de Arte, UNICEN, n.º 4, año III, junio de 2005.

³⁷ Laura Santos estrenó *Haya* bajo su dirección en el teatro del Abasto en Buenos Aires (2014). Resultó nominada al premio Trinidad Guevara como revelación femenina por el espectáculo. La obra fue publicada en *El Peldaño*. Revista del Dpto. de Teatro, Facultad de Arte UNICEN, n. 12, 2014. disponible en internet <http://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/387/316>.

³⁸ Publicada en *El Peldaño*. Revista del Dpto. de Teatro, Facultad de Arte UNICEN, n. 12, 2014. disponible en internet <http://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/235/197>.

recientemente, la creación de varios grupos teatrales, como El Cruce de Gustavo Wilson, Rosana De Castro y Alberto Santilli; el Intangible Teatro con Gustavo Wilson, Miguel De Amico, Fernando Repetto; La Tricota con Nano Benzal, Julio Pérez y Mónica Carrión y la Compañía Analógica con Lucas Freitas, Hilario Vidal, Renata Diulio y Maximiliano Martin, manifiesta la creciente actividad que ha alcanzado gran reconocimiento y llegó a representar a la provincia en la Fiesta Nacional³⁹.

Puede decirse que en todo el territorio bonaerense los últimos treinta años han significado un crecimiento de la actividad teatral y también un desarrollo de dramaturgia propia. Si hasta los años 80 la actividad teatral tenía como principal tarea la puesta en escena de textos de autores porteños o extranjeros, durante la postdictadura emerge la dramaturgia propia. En términos de la poética, de los modos de creación teatral, la dramaturgia se transformaba, ampliando sus límites y extendiendo a la escena y aun a su periferia (la improvisación, los objetos, los actores, la danza, etc.) la tarea de construcción de sentidos. También en términos territoriales, si se quiere políticos, la dramaturgia argentina se ampliaba y se extendía a regiones periféricas.

No queremos dejar de mencionar, al analizar esta expansión territorial de la actividad dramática, lo que entendemos fue uno de los hitos del período: la creación del Instituto Nacional del Teatro (INT) por la Ley 24800/97, un organismo autárquico de espíritu federal que cuenta en su Consejo Directivo con representantes regionales y provinciales elegidos por concurso público. La presencia del INT en las provincias argentinas es con seguridad más notoria que para la ciudad de Buenos Aires, ya que resulta un factor movilizador que compensa de algún modo el menor desarrollo de teatro oficial y comercial. También en la provincia de Buenos Aires, la organización de hombres y mujeres del teatro en Asociaciones Regionales y en una Federación provincial (FETIBO)⁴⁰, con figuras como Rafael Barrientos y Lito Cruz a la cabeza logró impulsar una Ley de Teatro Provincial en el año 2009, que establece un

³⁹ Es el caso del espectáculo *Bodangres*, de Lucas Freitas por la Compañía Analógica en la 34. Fiesta Nacional de Teatro, 2019.

⁴⁰ La Federación de Teatristas Bonaerense se crea en La Plata, en septiembre de 2003. La integran las Asociaciones SURCO (Conurbano Sur); ATEPLA (Teatristas de La Plata); ATS (Teatristas del sur); ATCB (Teatristas del Centro bonaerense); ATTRA (Teatristas de la Región del Atlántico); UTENOR (Unión de Teatristas del Norte del Conurbano); ACTUO (Teatristas de conurbano oeste) y NORTEATRO (Teatristas del norte de la provincia de Buenos Aires).

Instituto Provincial de Teatro Independiente cuyo Consejo Directivo se integra con representantes de las regiones culturales de la provincia.

Los lectores encontrarán en las piezas publicadas y en su respectivo estudio crítico una gran diversidad. Algunas han saltado la geografía bonaerense y pueden considerarse paradigmas de la dramaturgia y el teatro argentino de los últimos años. Es el caso de *El fuego*, de Roberto Uriona y Miriam González, ligada al teatro de calle del grupo Diablolmundo, en los primeros años de la postdictadura. Y en una etapa más reciente, es el caso de *Luisa se estrella contra su casa*, de Ariel Farace, que fuera de los límites de la lógica cotidiana construye una intriga a base de intensidades (afectivas). Otras dos obras corresponden a una primera generación de autores de conurbano de postdictadura. Son *Camellos*, de Luis Saéz y *Piernas entrelazadas*, de Omar Aíta. Junto con *Regina Celis*, de Roxana Aramburú, son las obras que más resguardan la tradición dramática: personajes definidos, lenguaje dialógico y un conflicto en presente que se resolverá progresivamente. En cambio, *Damiens*, de Cristian Palacios, *Trescientas maneras de escalar un muro*, de Marcelo Marán y *Finales*, de Guillermo Yanicola, despliegan una forma dramática más lábil que no establece personajes claramente definidos o una situación dramática en presente y, en cambio, da lugar a juegos oníricos y de lenguaje. *Matarás a tu madre*, de Mariano Moro es una *rara avis*, obra en verso inspirada en personajes de tragedias griegas, que muestra en una mezcla interesante de homenaje e irreverencia, que no se trata aquí de dramaturgias regionales. *Un viaje en la provincia de Buenos Aires*, de Beatriz Catani es la obra más alejada de la forma dramática, un texto compuesto con fotografías y diferentes tipos de discursos (citas, descripciones, relatos de viaje, etc.) que nos acercan el cuestionamiento sobre la naturaleza del acontecimiento teatral que atraviesa la práctica de nuestros días. En conjunto, construyen un panorama de las poéticas dramáticas vigentes en la provincia de Buenos Aires.

Julia Lavatelli*

* Julia Lavatelli Actriz, directora, dramaturga y profesora de Teatro. Es Licenciada en Teatro por la Facultad de Arte UNICEN y Doctora en Estudios Teatrales por la Universidad de la

Sorbonne Nouvelle. París III. Desde 1992 dicta clases de Actuación en la Facultad de Arte (UNICEN). En la misma institución es además desde 1993 profesor adjunto en la Cátedra de Mauricio Kartun de Creación Colectiva. En codirección con él mismo ha presentado allí entre otros: *Muestra obscena* (1993), *Muestra Candida* (1994), *Muestra descomunal* (1995), *Muestra Visceral* (1996), *Muestra Excusados Blues* (1998), *Muestra Marmolada* (2000), *Muestra Particulares 15* (2003), *Muestra Falsa* (2012), *Muestra Contraola* (2015), *Coreomanía. Muestra Bailable* (2016). Como directora, ha realizado, entre otras, la dirección y puesta en escena de *Jardín de otoño*, de Raznovich (1993, Primer Premio Certamen Regional de Teatro) *Don Juan*, de Molière (1995) *Pasajeras* de A. M. Vallejo (2001, Primer Premio Certamen Regional de Teatro Ciudad de Azul) y *Orinoco*, de E. Carballido (2003), *Desde la Lona*, de Mauricio Kartun (2005), *Numerosos Intentos por acabar con la desdicha de su autoría* (2007). *Robin Hood* (2011), *El Zoo. Novela de Miércoles* (2014), *Bowen. Intervención sobre el teatro como un resto*, de Leonel Giacometto (2017) y *Los descendientes* de dramaturgia propia, estrenada en el Programa El Cervantes produce en el País. Obtuvo Mención de Honor en el Concurso Nacional de Dramaturgia organizado por el Fondo Nacional de las Artes por su obra *Notorio. Un diálogo como cualquier otro* (2005) y varios premios regionales y provinciales por sus espectáculos. Dicta seminarios de Maestría y Doctorado sobre Teoría Teatral Contemporánea en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, en la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC y en la carrera de Especialización en Docencia y Producción Teatral en la Sede Andina, UNRN. Miembro fundador de la Maestría en Teatro de la UNICEN cuya dirección asume entre 2014-2019. Es miembro fundador del Centro de Investigaciones Dramáticas (CID) de la Facultad de Arte-UNICEN, que dirige actualmente. Ha publicado un libro titulado *Teoría teatral contemporánea* (2010) y numerosos artículos sobre formación de actores y dramaturgia argentina en revistas especializadas y libros.

Bibliografía

- Bakhtine, M., *Teoría y Estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1991.
- Bartis, R., Carey, B (1999). “Mesa redonda ¿Ha muerto el realismo y todo lo demás?” en *Teatro XXI*, revista del Getea, Universidad de Buenos Aires, n.º 8, otoño 1999, pp. 25-41.
- Bartis, R., *Cancha con niebla*, Atuel, Buenos Aires, 2003.
- Benjamin, W., *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Contrahistorias, México, 2005.
- Bourdieu, P., *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- Catani, B. *Acercamientos a lo real, textos y escenarios*, Artes del Sur, Bs. As., 2007.
- Cornago, Óscar, “Qué es la teatralidad. Paradigmas estéticos de la modernidad” en *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica teatral*, n.º 1, Buenos Aires, agosto 2005.
- Danan, J., *Entre teatro y performance: la cuestión del texto*, Artes del Sur, Bs As, 2016.
- Deleuze, G., Guattari, F., *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Pre-textos, Val., 2010.
- Devesa, P. y Fernández Chapo, G., *Poéticas teatrales en el Conurbano Sur*, Ediciones del CCC y Doc/Sur, 2009.
- Dubatti, J., *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Atuel, 2003.
- Dubatti, J., (comp), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la post-dictadura (1983-2001) Micropoéticas I*, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, 2002.
- Eco, U. *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Lumen, Barcelona, 1990.
- García Canclini, N., *Consumidores y ciudadanos, Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México, 1995.
- Kartun, M., *Escritos 1975-2001*, Los libros del Rojas, Buenos Aires, 2001.
- Lavatelli, J. “Actuar el teatro contemporáneo” en revista *El Peldaño*, n.º 6, facultad de Arte, UNCPBA, Tandil, 2007.
- Lavatelli, J. “Los confines al centro” en *Dramaturgia en las provincias. Cuadernos del Picadero* n.º 15, INTeatro, marzo 2008.
- Lavatelli, J. *Teoría teatral contemporánea*, UNCPBA, Tandil, 2009.
- Loraux, N., *La voix endeuvillée. Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, Paris, 1999.
- Pellettier, O. (Dir.), *Historia del Teatro Argentino en las provincias*, Galerna, Buenos Aires, 2005.
- Saer, J. J., Kartun, M., Piglia, R., Monti, R. y otros, *Narradores y dramaturgos*, Inteatro, Bs. As., 2002.
- Sarrazac, J. P., *El drama en devenir. Apostilla*, Paso de gato, México, 2009.

Schwarzböck, S. *Los espantos. Estética y postdictadura*, Cuarenta Ríos, Bs. As. 2015.

Tantanian, A., “Editorial”, en *La hoja del rojas*, abril 2003.

Ure, A., *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*, Ediciones Biblioteca Nacional, Bs. As., 2012.

EL FUEGO

**Roberto Uriona y
Miriam González**

EL FUEGO

Obra estrenada en una escuela de Villa Fiorito (Lomas de Zamora) en 1985 con las actuaciones de Mirian González, Ibis Perla Logarzo, Jorge Sansosti, Carlos Uriona y Roberto Uriona; el diseño plástico de Jorge Sansosti; la música de Raúl Carnota y la puesta y realización de Diablolomundo.

ACTO ÚNICO

El sonido de un bombo legüero anuncia el ingreso de cuatro ancianos.

ANCIANO 1: –Cuentan que...

ANCIANO 2: –Dicen que pasó.

ANCIANO 3: –Aquel de la montaña lo vio.

ANCIANO 4: –Nosotros lo vimos.

ANCIANO 1: –Cuentan y volvieron a contar.

ANCIANO 2: –Es lo mismo. La del otro pueblo.

ANCIANO 3: –Aquella historia del abuelo.

ANCIANO 4: –De los que vivieron antes. Los que siempre están con nosotros.

ANCIANO 1: –Aquel. En la noche. Yo estuve.

ANCIANO 2: –Aquel en la mañana. Dijo que podía ser.

ANCIANOS 1, 2, 3, 4:

–Y lo contó. Lo contaron. En todas partes, y todo el mundo lo supo.

ANCIANO 3: –Y de una vez, trabajando.

ANCIANO 4: –Jugando.

ANCIANO 1: –Y peleando.

ANCIANO 2: –Lo volvieron a contar.

ANCIANO 3: –Y mis hijos. Y los hijos de mis hijos.

ANCIANO 4: –De todos lados. De todas partes lo supieron.

ANCIANO 1: –Y así me lo contaron a mí. Y así lo quiero contar yo.

ANCIANO 4: –Para todos los pueblos de mi tierra.

ANCIANOS 1, 2, 3, 4:

–(*En canon*). Porque dicen que fue de esta manera. Que lo contaron y que así sucedió.

CANCIÓN 1

Dicen que la Tierra estaba
los animales también
Los hombres juntos sembraban
y la tierra era su bien.
La sembraron los abuelos
de los abuelos de siempre

mientras bailaban contentos
aguardando la simiente.
Jugaron ronda pelota
y se pintaron sus caras
con esa tierra que amaban
como una casa grandota.

El agua también estaba
en mil gotas musicales.
Fertilidad que resbala
de los altos manantiales.
Desde siempre las Abuelas
lavaron ropa en el río
charlando siempre charlando
mil temas del mujerío.
A la costa se acercaban
cada madre con sus hijos
para bañarlos cantando
a la orillita del río.

El aire viejo habitante
de la tierra que les cuento
secaba al trabajador
todo el sudor de su cuerpo.
Hecho silbido en la caña
el aire sonaba a quena.
Hecho viento allá en el río
peinando el agua serena.
Es el canto de las aves
respiración de los hombres.

El aire también estaba
allí donde algo se nombre.

HOMBRE 1: –Tierra, agua y ese sol que no puedo agarrar.

MUJER 1: –¡Que baje el sol!

HOMBRE 2: –¡Que baje el calor!

MUJER 2: -Las noches son largas.

HOMBRE 3: -Los inviernos son fríos.

MUJER 1: -¡Que baje el sol!

HOMBRE 1: -¡Que baje el calor!

MUJER 2: -No lo sé. ¿Cómo será?

HOMBRE 2: -El sol en nuestra casa.

MUJER 1: -Un sol para nosotros.

HOMBRE 3: -¡Todos lo necesitamos!

MUJER 1: -Los del otro lado.

HOMBRE 1: -Los nuestros.

MUJER 2: -Los de acá.

HOMBRE 3: -¡Los de más allá!

TODOS: -¡Que venga el calor para nosotros!

ANCIANO 1: -Y cuentan que...

ANCIANO 2: -Dijeron que...

ANCIANO 3: -Nació y se creó de esta manera.

ANCIANO 4: -Cuentan y dicen y se escucha.

ANCIANO 2: -Que así sucedió. Que no era el sol. Que no era el calor.

ANCIANO 3: -Que era el sol, calor, comida, cocción, alimento, nuevo alimento, herramientas, útiles.

ANCIANO 4: -Y cuentan que fue rojo, amarillo, fuerte, hambriento.

ANCIANO 1: -Que no se podía tocar. Que se podía usar.

ANCIANOS 1, 2, 3, 4:

-Y cuentan que fue, que fue y seguirá siendo. Que lo llamaron mágicamente ¡fuego, fuego!

ANCIANO 2: -Y fue fuego, fuego lo que se necesitó.

ANCIANO 3: -Y cuentan...

ANCIANO 4: -Y yo les voy a contar.

ANCIANO 1: -Qué se dijo de su nacimiento en este pueblo.

ANCIANO 2: -Y cómo fue en el segundo pueblo.

ANCIANO 3: -Y en el otro.

ANCIANO 4: -Donde se contó la misma historia que es esta. Que es la misma historia que yo voy a contar.

Los ancianos dejan 1a escena para presenciar el desarrollo del cuento desde el público.

EN UNA ALDEA DESOLADA

- HOMBRE 1: —En esta tierra todo lo que hacemos ya estuvo hecho antes.
- MUJER 1: —Mejor dicho, será hecho de aquí en más todos los días.
- MUJER 2: —Para mayor claridad, cada uno de nosotros va a hacer hoy, y en los días siguientes, todo lo que tenga ganas de hacer.
- HOMBRE 1: —No sé si se entendió. Pero lo cierto es que en una época necesitábamos... ¡un brazo!
- MUJER 1: —¡Y otro!
- HOMBRE 1: —¡Una pierna!
- MUJER 1: —¡Y otra!
- HOMBRE 1: —¡Un cuerpo!
- MUJER 2: —¡Y otro!
- MUJER 1: —¡Shhh! ¡Otro no!
- MUJER 2: —¿Por qué no?
- HOMBRE 1: —¿Cómo va a tener dos cuerpos? Sería distinto de nosotros.
- MUJER 2: —¡Entonces dos piezas!
- HOMBRE 1: —¡No, animal!
- MUJER 2: —¡Ah! Un pie solo.
- HOMBRE 1: —Doblemente animal.
- MUJER 2: —¿Cómo?, ¿animal también?
- HOMBRE 1: —Digo, que, en vez de piezas, mejor sería que tuviese dos pies.
- MUJER 2: —¡Dos patas, bahhh!
- HOMBRE 1: —Y una cabeza para poder pensar y sentir nuestras desdichas, nuestras alegrías y sentimientos.
- MUJER 2: —Psssttt; las manos...
- MUJER 1: —¿Qué?
- MUJER 2: —Que te faltan las manos.
- MUJER 1: —Claro, las manos para poder brindar buenos servicios y ayudarnos en la tarea de conjurar a los poderes de la naturaleza.
- MUJER 2: —A este Dios Nuestro Señor, dominador de nuestro trabajo, lo llamamos... (*Terminan de armar al Ídolo de madera*). Pluvioso.
- PLUVIOSO: —¡Yo, Gran señor de los espíritus del cielo, de los espíritus de la tierra! ¡Yo, Gran Jefe Pluvioso!
- HOMBRE 2: —Sí, mi señor... (*Se arrodilla*).
- HOMBRE 3: —Lo que usted ordene. (ídem).
- HOMBRE 2: —Será un placer.

HOMBRE 3: —Un humilde servidor.

PLUVIOSO: —Decía, yo Gran Jefe Pluvioso, seré depositario de su confianza, y en esta tierra desdichada tendré a mis mensajeros, mis emisarios, ellos serán mí voz y mi deseo. Brujo Lunar Envoltorio (*señala a hombre 2*) y Guarda Botín El Nocturno (*señala a hombre 3*). Todas las tribus de estas tierras serán atendidas en su voz, en su mensaje, en su lengua. Esta es mi decisión. Pero ya es demasiado tarde, debo retirarme a reunión. Gran Jefe Sembrador y Volcán esperan mi consejo.

La tribu queda atónita y observa alejarse a ese Dios creado a semejanza suya. Los dos brujos nombrados, en la misma actitud de la tribu, lo saludan. Se incorporan, se yerguen y ordenan el trabajo.

BRUJO ENVOLTORIO:

—Puesto que hemos sido elegidos Sumos Sacerdotes de esa inmensa planicie, ordenamos y decretamos: ¡Secretario, por favor!

GUARDA BOTÍN:

—Jornadas de trabajo de sol a sol para rendir tributo a nuestro Dios.

GUARDA BOTÍN:

—De todo lo que produzca la tierra, la mitad será entregada en nuestras manos, para que nosotros podamos servir de esos alimentos a nuestro Gran Jefe Pluvioso. Todos vuestros deseos serán atendidos y anotados en el libro de quejas que recibirá los datos en el turno de medianoche.

BRUJO ENVOLTORIO:

—Esta es nuestra palabra, la palabra de Pluvioso, Gran Jefe, Rey de esta tierra. Pronto nos encontraremos, y recuerden bien: nuestras palabras son órdenes.

Los brujos se retiran a su templo. Los habitantes de la aldea quedan desconcertados.

CANCIÓN 2

Ay, esta pena tan grande
que sentimos no es en vano,

nos inventamos un Dios
que no nos tiende la mano.
Y solo espinas nos hinca
a toditos los humanos.

Ay, esta pena tan grande
que sentimos no es un sueño,
antes era de nosotros
y ahora son nuestros dueños.
Son esclavos de Pluvioso,
nosotros esclavos de ellos.

Brujo Lunar Envoltorio
Guarda Botín el Nocturno
por encargo de Pluvioso
son dictadores de turno.
Brujo Lunar Envoltorio
Guarda Botín el Nocturno.

La tribu va quedando sin aliento, el sol se pone, el frío se hace intenso.

EN EL TEMPLO DE LOS BRUJOS

BRUJO ENVOLTORIO:

—Grandes ganancias, Guarda Botín, grandes ganancias. En solo siete lunas nos hemos convertido en los hombres más poderosos de esta tierra.

GUARDA BOTÍN:

—(*Cargado de papeles*). No aguanto más, no aguanto más. Estos pobres indios no hacen más que quejarse, he llevado cerca de cuatrocientos papeles y todos con puras quejas. Este pueblo se la pasa quejando todo el santo día.

BRUJO ENVOLTORIO:

—¿Y no mandan ninguna sugerencia?

GUARDA BOTÍN:

—¡Ni una!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Qué lástima, porque yo estaba cansado de pensar!

GUARDA BOTÍN:

—¡Quejas! ¡Quejas! ¡Queeejaaas!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¿Y de qué se quejan?

GUARDA BOTÍN:

—¿Se lo digo?

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Por supuesto!

GUARDA BOTÍN:

—¿Seguro?

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Claro, dígamelo!

GUARDA BOTÍN:

—Pero... ¿está seguro?

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Y qué le estoy diciendo!

GUARDA BOTÍN:

—Bueno, se lo digo... Se quejan del... del... del... Ay, ¿cómo decirlo?

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Dígallo!

GUARDA BOTÍN:

—Del frío.

BRUJO ENVOLTORIO:

—¿Del frío? ¡Je...! Je... Ja. Ja ja ja ja ja!

GUARDA BOTÍN:

—Sí, del frío, sí... frío, je... je je ja ja ja ja, del frío, je ja ja!

BRUJO ENVOLTORIO

—¡Silencio! Que trabajen hasta el alba incluso. ¡Es una orden!

GUARDA BOTÍN:

—Sí, señor.

BRUJO ENVOLTORIO:

—Pero mirá vos de qué se vienen a quejar estos salvajes... Es ridículo, insolente, es absurdo, es... es... ¡está fresquito! (*Tiembla junto a Guarda Botín*). ¿Qué, qué, qué, le parece si, si le pedimos a, a, a nuestro Dios esa llama fu, fu, fuego?

LOS DOS: —¡FUEEEGOOO!

EN EL RECINTO SAGRADO

PLUVIOSO: —Hoy es un gran día para mí. Puesto que hoy recibiré a mis emisarios, a mis mensajeros de mi querida tierra. Y escucharé ansioso los pedidos de mi pueblo. Gran tribu de estas tierras.

Ingresan al recinto Brujo Envoltorio y Guarda Botín.

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Oh! ¡Nuestro Dios!

GUARDA BOTÍN:

—¡Oh! ¡Dios nuestro!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Oh! ¡Nutridor nuestro, nuestro sostén!

GUARDA BOTÍN:

—¡Oh! ¡Sostén! Sosténgame los papeles que me duelen los pies.

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Silencio! ¡Irrespetuoso!

PLUVIOSO: —Los escucho atentamente.

BRUJO ENVOLTORIO:

—Señor, ocultas están las fases del Sol y de la Luna.

GUARDA BOTÍN:

—La tierra está sin fecundar.

BRUJO ENVOLTORIO:

—La helada y el granizo entumecen nuestra vida.

GUARDA BOTÍN:

—¡Y yo ya no quiero escribir más!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Cállese la boca!

PLUVIOSO: —¿Decían?

GUARDA BOTÍN:

—Señor, ya no existe el fuego, aquel que había sido hecho para nosotros.

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Nos morimos de frío, Gran Jefe!

GUARDA BOTÍN:

—¡No aguantamos más!

PLUVIOSO: —Está bien. Suyo será el fuego, aquel que un tiempo habían perdido. Acérquense. (Pluvioso toma una llama encendida, la coloca dentro de un cofre y se la entrega a los dos brujos). Y ahora lleven tranquilos los frutos de la luz y del sol para compartir con su tribu, con su pueblo.

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Oh! ¡Nuestro Dios!

GUARDA BOTÍN:

—¡Oh! ¡Dios nuestro!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Oh! ¡Nutridor Nuestro, nuestro sostén!

GUARDA BOTÍN:

—¡Qué sostén ni sostén, este tipo no me agarró ningún papel!

BRUJO ENVOLTORIO:

—Pero... ¿qué dice? ¡Cállese, no sea irrespetuoso!

GUARDA BOTÍN:

—Pero si es la verdad...

Se retiran del recinto discutiendo.

PLUVIOSO: —Ja, ja, ja, ja,... Qué feliz me siento. He hablado con mi pueblo, mi hermoso pueblo. Que se encuentra sano y feliz. ¡Ja, ja, ja!

EN UNA ALDEA DESOLADA

CANCIÓN 3

Los hombres siguen trabajando.
Las noches son largas, el trabajo mucho,
el frío nos muerde y nos duele, señor.
Los niños tiritan igual que los viejos,
y no hay ni una llama que nos dé calor

¡Chuy, chuy, chuy, chuy, chuuuy!
Allá en la montaña, cavando y cavando,
las manos se vuelven de piedra, señor.
Pescando en el río el agua nos moja
y el frío es cuchillo de escarcha y dolor.

¡Chuy, chuy, chuy, chuy, chuuuy!
Fríos son los días, frías son las noches
y todos pensamos que pueden cambiar,
si entre todos juntos buscamos el fuego
para nuestras casas poder calentar.
¡Tuy, Tuy, Tuy, Tuy, Tuuuy!

EN EL TEMPLO DE LOS BRUJOS

Los dos brujos adoran la llama sagrada mientras están siendo espiados por un Coyote.

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Dicen que se frota!

GUARDA BOTÍN:

—¡Frótalo!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Dicen que se prende!

GUARDA BOTÍN:

—¡Préndelo!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Dicen que es eterno, rojo, fuerte, vivaz!

GUARDA BOTÍN:

—¡Dicen que es el fuego!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Nuestro fuego! ¡Ja, ja, ja...!

GUARDA BOTÍN:

—¡Todo nuestro! ¡Ja, ja, ja, ja, ja!

La acción se hace más lenta, el Coyote, desde afuera, no puede creer lo que está viendo.

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Dicen que se frota!

GUARDA BOTÍN:

—¡Frótalo!

COYOTE: —¿Qué se frota?

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Dicen que se prende!

GUARDA BOTÍN:

—¡Préndelo!

COYOTE: —¿Qué se prende?

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Dicen que es eterno!

GUARDA BOTÍN:

—¡Rojo, fuerte, vivaz!

COYOTE: —¿Eterno, rojo, fuerte, vivaz?

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Dicen que es el fuego!

GUARDA BOTÍN:

—¡Nuestro fuego!

COYOTE: —¿El fuego?... nuestro... fue...

GUARDA BOTÍN:

—¡Todo nuestro! ¡Ja, ja, ja, ja...!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Nuestro fuego! ¡Ja, ja, ja, ja!

COYOTE: —¡El fue... fue... FUEEEGOOO! *(Aullando corre a dar la noticia a los hombres de 1a tribu).*

EN LA ALDEA DESOLADA

HOMBRE 1: —*(Sigue su trabajo y sin reparar en el Coyote se lamenta).* Cuánto trabajo, cuánto trabajo, estos Brujos de porquería nos tienen todo el día trabajando. Ay, pero tenemos que seguir trabajando... *(A todo esto, el Coyote se encuentra dando saltos para llamar la atención hasta que se desploma de cansancio).* ¿Adónde vas tan apurado, Coyote?

COYOTE: —¡Al suelo!

HOMBRE 1: -Te ves cansado; sin embargo, hay aire en tus pulmones y se te ve fuerte. *(Lo ayuda a incorporarse).*

COYOTE: -¡Uy! ¡Menos mal que lo encuentro! ¿Usted conoce algo que se frota?

HOMBRE 1: -¿Que se frota?

COYOTE: -Sí, que se prende.

HOMBRE 1: -¿Que se prende?

COYOTE: -¡Que se frota y que se prende! Sí, hombre, y yo acabo de descubrirlo. Allá en las altas cimas los dos brujos la tienen. La luz eterna con la que sueñan los hombres de tu tribu. El calor eterno. ¡El fuego, mi amigo, el divino fuego!

HOMBRE 1: -Nuestro Sol, el calor, el... el... ¡El fuego!

Desde el templo se escucha una voz estremecedora.

BRUJOS: -(En off). ¡Será solamente nuestro!

El hombre y el Coyote quedan paralizados.

COYOTE: -¿Quiere que le diga una cosita?

HOMBRE 1: -¿Y qué me va a decir?

COYOTE: -Ya lo vamos a conseguir.

HOMBRE 1: -¿Que lo vamos a conseguir, Coyote? En esta tierra hay que seguir trabajando y sin protestar. *(Se va apesadumbrado).*

COYOTE: -...Ya está, ya está. ¡Que no lo vamos a conseguir! ¡Ya está!

Salta de un lado al otro hasta que se tropieza con el Tatu Carreta, que se encuentra dormitando mansamente.

TATÚ: -Madre Santa, qué apuro tiene este Coyote, tranquilo, hermano, que todavía no llega el fin del mundo...

COYOTE: -Sabe lo que pasa. Don Tatú Carreta que...

TATÚ: -¡Buuuaaa, hermano!

COYOTE: -Sabe don que...

TATÚ: -¡Buuuaaa, hermano!

COYOTE: -Los brujos, don...

TATÚ: -¡Buuuaaa, hermanito!

COYOTE: —¡Cállese la boca! ¡Los brujos se han quedado con el fuego y nosotros se lo tenemos que quitar!

TATÚ: —¿El fuego? Y decime una cosa, hermanito, ¿eso sirve para algo?

COYOTE: —¿Y qué le parece! ¡Sirve para comer, bailar, para vivir con más vigor, más fuerza!

TATÚ: —¿Más vigor, más fuerza? Mejor dejalo donde está, hermano. *(Se acuesta)*.

COYOTE: —*(Más hábil)*. ¿Sabe para qué sirve también?

TATÚ: —*(Desde el suelo)*. Decí nomás.

COYOTE: —¡Para que usted pueda dormir bien calentito y tranquilito en esas noches crudas de este tremendo invierno!

TATÚ: —¿Seguro, no?

COYOTE: —¡Por supuesto!

TATÚ: —Entonces vale el sacrificio. ¡Vamos por acá, Coyote!

COYOTE: —¡No, que es por otro lado!

TATÚ: —¡Por este lado es más corto, hermanito!

COYOTE: —¡Está bien, vamos por donde usted quiera!

En el camino se encuentran con tres malevos peculiares, el Lobo, el Zorro y el Perro.

LOBO: —¡Con la astucia de este lobo!

PERRO: —¡Con la nobleza de este perro!

ZORRO: —¡Y con las mañas de este zorro!

LOS 3: —¡Somos temibles cachorros nacidos para pelear!

LOBO: —¡No nos asusta la muerte!

ZORRO: —¡Ni menos la lucha de frente!

PERRO: —¡Lo único que nos asusta es que nos fajen fuerte!

Cachetazos del Lobo y el Zorro al Perro desorientado.

COYOTE: —Y yo estoy seguro que en esta ocasión todos ustedes me van a ayudar.

LOBO: —¡Expláyese, don Coyote!

ZORRO: —¡Déjese oír, amigazo!

COYOTE: —¡Atención!

PERRO: —¡Je, atención, je, je!

LOBO: —¡Silencio!

COYOTE: —¡Nos tenemos que organizar, los brujos se han quedado con el fuego y somos nosotros los que tenemos que ir a quitárselo!

LOS 3: —¡Quitárselo!

LOBO: —¡No nos asusta la muerte!

ZORRO: —¡Ni menos la lucha de frente!

PERRO: —¡Lo único que nos asusta es que nos fajen fuerte!

Vuelven a llover cachetazos sobre la humanidad del pobre Perro.

COYOTE: —No perdamos tiempo. ¡Vamos de una vez!

Salen todos, incluido el Tatú Carreta, en busca del fuego sagrado. Se van ubicando en lugares estratégicos, formando una gran fila que va desde el templo de los brujos hasta la aldea desolada, a la espera de pasarse la rama encendida.

EN EL TEMPLO DE LOS BRUJOS

El Coyote ingresa vestido de sacerdote, su vestimenta se muestra poco creíble a los ojos de los brujos. Trae fuentes con frutas y un gran jarrón lleno de vino.

COYOTE: —Señores. *(Hace reverencia).*

BRUJO ENVOLTORIO:

—¿Qué hace usted aquí?

GUARDA BOTÍN:

—¿Quién es?

BRUJO ENVOLTORIO:

—¿Cómo se llama?

GUARDA BOTÍN:

—¡Uy! ¡Vino y comida! ¿Y a este quién lo mandó?

COYOTE: —¡Con su permiso y del Gran Jefe Pluvioso!

LOS 2: —¿Pluvioso?

COYOTE: —Me manda Pluvioso, porque resulta que hoy es su cumpleaños.

LOS 2: —¡Cumpleaños!

COYOTE: —Y él quiere hacerlos participar de su fiestita.

LOS 2: —¡Fiestita!

COYOTE: —Ya que son considerados por nuestro jefe los mejores amigos de esta tierra.

LOS 2: —¿Amigos? ¡No somos amigos de nadie!

COYOTE: —¡Señores! ¡Aquí están estos frutos elegidos especialmente y lo que es aún más importante, el sabor dulce y refinado de este vino!

LOS 2: —¡Vino!

COYOTE: —La fiesta ha comenzado y yo seré vuestro anfitrión. Traigan un jarro para tomar el vino.

BRUJO ENVOLTORIO:
—¡Los jarros, rápido!

GUARDA BOTÍN:
—¡Los jarros, rápido! ¡Los jarros, rápido! Los ja...

BRUJO ENVOLTORIO:
—Rápido los jarros, Guarda Botín. Y no se olvide de traer un jarro para nuestro amigo.

COYOTE: —No se moleste, yo solo estoy para servirlos.

BRUJO ENVOLTORIO:
—¡Sirva entonces!

GUARDA BOTÍN:
—¡En este también! ¡Salud!

Cada vez que los jarros se vacían el Coyote no pierde tiempo en llenarlos.

GUARDA BOTÍN:
—*(Totalmente ebrio)*. ¡Qué placer, qué placer! ¡Solo me falta una mujercita que me dé su calor!

BRUJO ENVOLTORIO:
—*(También borracho)*. ¡Te podés acercar al fuego e imaginartelaaa!

Los dos brujos se desploman sobre el piso mientras el Coyote se dispone a robar el fuego.

COYOTE: —*(Con el fuego en su garra)*. ¡Fueguito para la tribu! ¡Señores, ha sido un placer! ¡Fueeegooo!

El Coyote pasa entre los cuerpos dormidos y sale del templo. Casi volando; cansado, llega al lugar donde lo espera el Tatú Carreta, este echa a correr con la llama en su hocico al sitio

donde lo espera el Zorro, siguen la carrera y entregan el fuego al Lobo, quien, a su vez, se lo alcanza al perro que finalmente llega a la aldea totalmente agotado.

EN UNA ALDEA DESOLADA

PERRO: —Hombres, mujeres y niños. El gran fuego protector y amigo chispea en nuestra Tierra. ¡El Sol, señoras y señores, está en nuestra casa!

Los pobladores, asombrados, se acercan a la llama encendida.

HOMBRE 1: —¡Es la llama!

MUJER 1: —¡Es la gran llama roja!

HOMBRE 2: —¡Nuestro Sol!

MUJER 2: —¡Es la llama!

HOMBRE 3: —¡Es la Gran Llama roja!

TODOS: —¡El sol que se prende!

Toda la tribu danza alrededor del fuego.

CANCIÓN 4

Tuy, tuy, tuy, el fuego llegó hasta aquí.
Tuy, tuy, tuy, el fuego llegó hasta aquí.
Fuego del pueblo, es nuestra llama,
bien calentitos, ya, podremos vivir.

Tuy, tuy, tuy, el invierno se asustó.
Tuy, tuy, tuy, el invierno se asustó.
Y nuestro fuego vino a salvarnos,
bailemos todos, nuestro día llegó.

La fiesta es interrumpida por la llegada de los brujos totalmente encolerizados.

GUARDA BOTÍN:

—¡Conque festejando!, ¡eh!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¿Y se puede saber qué es lo que festejan?

MUJER 2: —¡Que tenemos el fuego, señor, que nuestro Dios nos había prometido!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¿El fuego? ¡Pero ese fuego no es suyo, es robado!

HOMBRE 1: —No, señor, es nuestro.

GUARDA BOTÍN:

—¡Es robado!

MUJER 1: —¡Es nuestro!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Al ataque, Guarda Botín, al ataque!

Comienza una batalla campal por la posesión del fuego. Finalmente queda en manos de Brujo Envoltorio.

MUJER 1: —(*Llorando*). ¡Pero nosotros queríamos el fuego para calentarnos!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡El fuego lo van a tener el día que se decidan a rendir tributo a nuestro Dios!

Pluvioso, ante semejante alboroto, decide bajar a 1a aldea.

PLUVIOSO: —Pero... ¿qué está pasando en la Tierra?

TRIBU: —¡Señor...!

BRUJOS: —¡Silencio!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¿Sabe lo que pasa, mi señor? Estos salvajes entregaron los frutos a los Espíritus del Mal!

TRIBU: —¡No!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Le dieron sus cosechas a la Serpiente!

TRIBU: —¡No!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Le dieron sus bienes a los Cuervos! Y no contentos con eso bailaron y festejaron.

TRIBU: —¡No, señor!

BRUJOS: —¡Silencio!

PLUVIOSO: —¡Oh! ¡Qué apenado me siento, mi pueblo me ha engañado!

GUARDA BOTÍN:

—¿Y qué quiere, Pluvioso? ¡Estos salvajes son todos iguales!

PLUVIOSO: —¿Ustedes quieren el fuego?

TRIBU: —¡Sí, señor!

PLUVIOSO: —Está bien, está bien. Lo tendrán, pero con una condición. ¡Que me entreguen todos sus corazones! ¡El corazón de cada uno de ustedes! ¡Solo el sacrificio podrá calmarme!

TRIBU: —¡Sacrificio!

BRUJOS: —¡El Eterno Sacrificio! ¡Je, je, je, je!

PLUVIOSO: —Los corazones deberán ser depositados en dos vasijas sagradas, y a la entrada del Pueblo. ¡Esta es mi decisión!

Pluvioso se retira de 1a aldea.

BRUJOS: —¡Sus corazones! ¡Ja, ja, ja, ja!

BRUJO ENVOLTORIO:

—Y no se olviden, en dos vasijas sagradas y a la entrada del Pueblo!

GUARDA BOTÍN:

—¡Sus corazones!

BRUJOS: —¡Sus corazones!

Los brujos salen de 1a aldea a carcajadas. La tribu queda desconsolada.

TRIBU: —¿Sacrificio?

MUJER 1: —¡Esto no es justo!

MUJER 2: —¡El fuego no tiene dueños!

HOMBRE 1: —¡Es para todos los hombres!

MUJER 2: —¡Es para todas las tribus! ¡Las de acá, las de allá!

HOMBRE 1: —Y las que vendrán.

MUJER 2: —Lo que nos piden es injusto. ¡Es la muerte de todo el pueblo!

HOMBRE 1: —¡Pero hay un camino! ¡Llamamos al Sabio Pez Blanco!

MUJER 2: —¡El Sabio Pez Blanco! ¡Grande es su ciencia!

HOMBRE 1: —Antes que el día acabe, iré en busca de su sabiduría.

El hombre junta tributos y regalos y emprende el camino hacia el gran Lago donde se encuentra su oráculo, el Sabio Pez Blanco.

EN EL LAGO MISTERIOSO

SABIO PEZ BLANCO:

—Estaba esperándote.

HOMBRE 1: —¡Sabio Pez Blanco, mi pueblo tiene frío! ¡Necesitamos el fuego!

SABIO PEZ BLANCO:

—Lo que ustedes necesitan es saber cómo fabricar el fuego. ¡El conocimiento!

HOMBRE 1: —¡Pero el único que tiene el conocimiento es aquel Dios por nosotros construido!

SABIO PEZ BLANCO:

—¡Pluvioso!

HOMBRE 1: —¡Que se nos ha vuelto en contra y a cambio nos pidió que le entreguemos nuestros corazones!

SABIO PEZ BLANCO:

—¿Sus corazones?

HOMBRE 1: —¡Sí, nos pidió que se lo diéramos en dos vasijas sagradas!

SABIO PEZ BLANCO:

—¡Pídanle que saque sus corazones sin derramar ni una sola gota de sangre!

HOMBRE 1: —¿Sin derramar ni una gota de sangre?

SABIO PEZ BLANCO:

—Que solo así serán suyos.

HOMBRE 1: —¡Pero eso es imposible!

SABIO PEZ BLANCO:

—Tan imposible como que el suyo derrame una sola gota, pues el suyo es de madera.

HOMBRE 1: —¡Pero no! Los brujos no nos dejarán hablar con él.

SABIO PEZ BLANCO:

—Esos dos hombres tienen un solo lenguaje. ¡El lenguaje del poder!

HOMBRE 1: —¡Antes, tenemos que entregar nuestros corazones en dos vasijas sagradas!

SABIO PEZ BLANCO:

—¿Vasijas? ¿Corazones? A ver a ver... Escucha bien... Serán las abejas de donde sale la miel las que ahuyentarán a esos demonios de esta tierra.

HOMBRE 1: —Las abejas... ¿pero de qué forma?

SABIO PEZ BLANCO:

—Poniendo abejas en las vasijas a cambio de corazones.

Sabio Pez Blanco se sumerge mágicamente en las aguas misteriosas del lago.

HOMBRE 1: —*(Queda solo reflexionando)*. Claro, abejas a cambio de corazones. Y en lugar del fuego, el conocimiento, saber cómo se hace el fuego.

Hombre 1 sale corriendo a dar las soluciones propuestas a su tribu.

EN LA ALDEA DESOLADA

La tribu ya ha colocado las abejas en las vasijas y sigilosamente las ubica a la entrada del pueblo a la espera de la llegada de los brujos.

BRUJO ENVOLTORIO:

—*(Eufórico)*. Al fin, al fin hemos expulsado a estos irrespetuosos salvajes de estas estériles tierras.

GUARDA BOTÍN:

—Grandes recompensas obtendremos por esos corazones. ¡Con esos corazones nos haremos ricos!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Poderosos! ¡Únicos!

GUARDA BOTÍN:

—¡Eternos mentirosos!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¿Cómo dice?

GUARDA BOTÍN:

—¡Mentiroso viejo y peludo nomás!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¿Pero qué dice, idiota? ¡Cállese la boca!

Un sonido penetrante que proviene de las vasijas llama su atención.

BRUJO ENVOLTORIO:

—Ahí están las dos vasijas repletas de corazones, las que habremos de entregar a nuestro Gran Jefe Pluvioso.

GUARDA BOTÍN:

—¿Hasta allá vamos a cargar con este bulto? ¡Ni loco!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡No sea desobediente!, ¿quiere? Vamos, no perdamos tiempo, carguemos de una vez estas vasijas.

GUARDA BOTÍN:

—¡Guarda que esto pesa! Uy... uy...

BRUJO ENVOLTORIO:

—Espere un momento, Guarda Botín.

GUARDA BOTÍN:

—¡Vamos que esto pesa, viejo!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¿No le parece que sería conveniente revisar lo que hay adentro?

GUARDA BOTÍN:

—Tiene razón, Brujo Envoltorio, no me extrañaría nada que estos salvajes nos tendieran una trampa.

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡A revisar de una vez!

Los brujos destapan las vasijas. Como un torbellino imparable, surgen del interior millones de abejas que se adhieren en sus ojos, bocas, piernas y brazos.

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Ah! Maldición. No puedo ver. ¡Oh! ¡Socorro!

GUARDA BOTÍN:

—¡Salvajes inmundos, nos han engañado! ¡Son abejas!

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Ay! Esto pica en serio.

GUARDA BOTÍN:

—Si esto pica, yo me las pico.

BRUJO ENVOLTORIO:

—¿Adónde vas, Guarda Botín? No me dejes solo.

GUARDA BOTÍN:

—Esto se acabó, Jefe, nos han derrotado.

BRUJO ENVOLTORIO:

—¡Pluvioso nos ha abandonado!

Los brujos se retiran gimiendo. Como desde un rayo aparece Pluvioso totalmente colérico.

PLUVIOSO: —Varios días y varias noches he esperado el tributo sagrado, sus corazones, como ofrenda a mi reconocimiento. Yo ordené a mis emisarios que cumpliesen con la orden, pero esos vagos han desaparecido de esta tierra. Soy yo quien viene ahora a buscar sus corazones. Yo, su protector, su nutridor, su sostén.

Durante su discurso del Dios, la tribu se fue acercando sigilosamente.

MUJER 1: —¡Oh! Nuestro Dios, así se hará, puesto que vos así lo querés.

MUJER 2: —Ese es nuestro deseo.

PLUVIOSO: —¡Muy bien, muy bien, ese es mi pueblo! ¡Hoy es un día de gloria para todo el universo!

MUJER 1: —En esas vasijas, señor, están los corazones de toda la tribu, menos los nuestros.

PLUVIOSO: —¿Y qué esperan!? ¡Arranquen sus corazones!

MUJER 2: —Para esto hacen falta dos cosas, señor.

PLUVIOSO: —¿Dos cosas?

MUJER 2: —Sí, dos cosas.

PLUVIOSO: —¿La primera cuál es?

MUJER 1: —¡El tributo decía que dábamos nuestros corazones a cambio del fuego!

PLUVIOSO: —Es verdad, me había olvidado, pero lamentablemente no traje ninguna rama encendida.

MUJER 2: —Eso no es ningún obstáculo para nuestro Gran Jefe, ya que puede fabricarlo.

MUJER 1: —Nuestros corazones a cambio del conocimiento.

PLUVIOSO: —(*Dudando*). Está bien, está bien. Eso es muy sencillo. El fuego nace frotando dos maderas, una contra otra, así, de esta manera.

Pluvioso frota una parte de su cuerpo contra otra y produce chispas.

- MUJER 1: —¿Y de dónde sacamos esa madera, oh, Gran Jefe Pluvioso?
- PLUVIOSO: —¡Oh! Mis nobles e ingenuos súbditos. Esa madera deber ser friccionable, y qué casualidad, es la misma madera con la que me habéis construido.
- MUJER 2: —¡Ohhh! ¡Mil gracias, Nuestro Señor, oh, Gran Jefe Pluvioso!
- PLUVIOSO: —Bien, bien. Ahora entreguen sus corazoncitos.
- MUJER 1: —Falta la segunda cosa, mi señor.
- PLUVIOSO: —¿Cuál es?
- MUJER 2: —Nuestro Señor podrá obtener los corazones con la condición de no derramar una sola gota de sangre. Solo así serán suyos.
- PLUVIOSO: —Pero eso es imposible.
- MUJER 1: —Tan imposible como que el suyo derrame una sola gota de sangre, pues el suyo es de madera.
- PLUVIOSO: —¡No puede ser! ¡No puede ser! Con esa condición el único corazón que podría sacar es el mío y eso es totalmente imposible.
- MUJER 1: —¡Eso sí que es posible!
- MUJER 2: —¡Nosotros te armamos!
- MUJER 1: —¡Y nosotros te destruimos!
- PLUVIOSO: —¡No! ¡No hagan eso! ¡Mis poderes, mis enormes poderes!
- MUJER 1: —¡Ya son nuestros!
- MUJER 2: —¡Y nuestro será tu corazón!

La tribu se abalanza sobre el Dios y lo desarma. Con los trozos de madera comienzan a frotar uno contra otro.

- MUJER 2: —¡Dicen que se frota!
- TRIBU: —¡Frótalo!
- MUJER 1: —¡Dicen que se prende!
- TRIBU: —¡Préndelo!
- HOMBRE 2: —¡Dicen que es eterno, rojo!
- HOMBRE 3: —¡Fuerte, vivaz!
- HOMBRE 1: —¡Dicen que es el fuego!
- TRIBU: —¡Nuestro fuego!
- HOMBRE 1: —¡Para todos los hombres de mi Tierra!

De los restos del Dios surge una hoguera incandescente. Los ancianos, que estuvieron observando todo el desarrollo de la obra, se acercan a la llama sagrada.

- ANCIANO 4: —Y este fue uno de los cuentos e historias que nos contaron. Acá, hace mucho tiempo. Y así, de esta manera se los conté hoy. De cómo fue, de cómo fueron las formas de obtener el fuego, este precioso elemento.
- ANCIANO 3: —Y claro que se frotaba. Palo contra astilla. Y después la chispa. Y después la llama. Así fue que ocurrió. Se recordará en estos días. Y por supuesto lo volveremos a contar mañana. Como otras tantas cosas que nos pasaron y nos volverán a pasar.
- ANCIANO 2: —Lo que somos y hacemos debe ser conocido por todos. Juntos así, como ahora, el fuego y nosotros. Para recordar lo que pasó, lo que está pasando y lo que posiblemente pasará. Con el fuego o sin él, pero con nosotros y los otros y los que vendrán.
- ANCIANO 1: —Y se contó en este pueblo. Y en el segundo, el tercero y el cuarto. Y ahora el fuego está aquí para trabajarlo, para que juntos sepamos cómo fue su origen, su utilidad. Y para saber que el fuego es reunión. Y en reunión me lo contaron. Como todas las historias de mi tierra, que son mías y que yo voy a contar. Para ustedes, para todos los hombres de mi tierra.
- ANCIANO 2: —Y cuentan... *(Se retira)*.
- ANCIANO 3: —Dicen que... *(Se retira)*.
- ANCIANO 4: —Aquel que lo vio... *(Se retira)*.
- ANCIANO 1: —El del otro pueblo... *(Se retira)*.

CANCIÓN FINAL

Hoy encendimos un fuego
que nadie podrá apagar.
Chispitas de la madera.
No nos vamos a olvidar.

Y dicen que el fuego estaba,
cuentan que el fuego estará.

Con agua, con tierra y aire
vamos todos a bailar.

Y dicen que...
cuentan que...

Con...

El fuego estaba y está.

FIN

Roberto Uriona y Diablolomundo: la plasticidad como forma de escritura

El recorrido dramático de Roberto Uriona (Lomas de Zamora, 1960-2010) y del Grupo Diablolomundo, del cual formó parte veinticinco años, constituyen un ejemplo emblemático de las posibilidades de creación en el campo de la escritura teatral. Sus cruces y mixturas dan lugar a tramas cuyos límites, a la hora de hablar de categorizaciones rotundas, se tornan imposibles de dilucidar. Es que se trata de tres décadas de trabajo bajo una constante investigación. Sin embargo, se presentan ciertas recurrencias en su historia: siempre crearon para su grupo y como tal no llevaron adelante obras de autoría ajenas a este⁴¹. Por lo que la escritura ha sido pensada en esos términos e inherente al resto de los oficios teatrales. Se escribe, entonces, sabiendo quién actuará, quién manipulará los títeres u objetos o cómo se resolverá el diseño escenográfico y la iluminación.

Una exploración por sus piezas permite reconocer diferentes tipos de dramaturgia: de autor, de director, de actor y de grupo; así como también una combinación entre ellas cuando transitan y dialogan en escena. Es por ello que se registran desde textos de notación dramática convencional y guiones de acción, hasta textos dramáticos escritos y orales representados; tanto como textos escritos antes, durante o después de su representación.

Roberto Uriona ha sido considerado por los integrantes de Diablolomundo “el dramaturgo”; sin embargo, Mirian González, su compañera teatral y de vida, fue compartiendo e intensificando este rol, y alcanzó su pleno desarrollo a principios de este siglo.

Roberto Uriona toma contacto a los 17 años con el teatro *under* como actor en El altillo de Banfield, organizado por los alumnos egresados de la Escuela de Alejandra Boero. Funcionaba, precisamente, en el altillo del Colegio Nacional de Banfield, en plena clandestinidad en los momentos más crueles del último golpe cívico-militar. Para 1978 participó en *Sur*, de Julien Green, con dirección de Roberto Villanueva en el Teatro Payró y en *Hormiga negra*, de autoría y dirección de Lorenzo Quinteros (1980). Cuando finaliza la escuela secundaria, al igual que su hermano Carlos, estaba interesado en seguir Antropología, pero la carrera permanecía cerrada en esos tiempos. Es Carlos quien le advierte la

⁴¹ Exceptuando el estreno de *The Royal Hunt of Sun*, en la Universidad de Tennessee, EE.UU., en 1993; obra de P. Schaeffer, producida por Clarence Brown Theatre Company, es la única de toda la producción de Diablolomundo que no es de autoría del grupo o de alguno de sus integrantes.

importancia de lo que estaba realizando Gustavo Di Leo: una búsqueda de rastros y de documentos del Circo criollo en la provincia de Buenos Aires y en Uruguay. Lo entusiasma para que se sume. Finalmente, en 1979, junto a Di Leo, forman la Agrupación para el Teatro Rioplatense. Estarán en ella Perla Logarzo, Liliana Correa, Carlos Videla y Carlos Canosa, entre otros⁴².

La Agrupación dio lugar a una postura estética e ideológica que marcaría la búsqueda y la profundización de “lo popular” en las producciones dramáticas posteriores, tanto de Roberto Uriona como de Diablomundo, hasta mediados de los años noventa.

Aclara Carlos respecto de los alcances significativos que tuvo la Agrupación:

Fue una brega por entender nuestra identidad cultural. De un pasado que se nos había prohibido. Buscar en el tango, en el circo, en el teatro, en la poesía, en las danzas populares, en la cultura afrosudamericana, en el carnaval en todas sus manifestaciones y en la Comedia del Arte⁴³.

El contacto con la cultura popular uruguaya, dada en esta etapa, los acerca a la murga y al carnaval, y los pone en contacto con Adhemar Bianchi y el teatro de calle.

Para 1982 abandonan la Agrupación, lo que significó para los hermanos Uriona un cambio estético fundamental: dejaron el teatro de repertorio de tradición popular rioplatense por otro de creación propia basado en leyendas latinoamericanas y dirigido, fundamentalmente, al público infantil.

LA LITERATURA Y EL RELATO SAGRADO PRECOLOMBINO COMO FUENTE

Roberto y Carlos Uriona fundan, en ese mismo año, el Núcleo de Artistas del Sur⁴⁴, en cooperativa, cuya primera producción fue *Juguemos con el sol, juguemos con la luna* (1982), sobre la leyenda del juego de la pelota del *Popol Vuh*. Se estrenó en una escuela de la localidad de Lanús, también en ese año. El texto escrito por Roberto Uriona fue publicado por Libros del Quirquincho en 1987, siendo su primera incursión en el mundo de la escritura.

⁴² Seibel, Beatriz, 1993, “Los jóvenes y el circo hoy”, en *Historia del circo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, págs. 94-96.

⁴³ Entrevista realizada para este estudio a Carlos Uriona, octubre de 2012.

⁴⁴ Formaron parte del Núcleo de Artistas del Sur (NAS), entre otros: Ibis Perla Logarzo, Zapican Malatesta, Miriam González, Jorge Sansosti, Mauricio Vacas y Daniel Alves de Cavalho.

Cabe señalar, a propósito de la metodología de escritura en ese período, que Roberto Uriona ponía a consideración del grupo el material que iba surgiendo durante su composición. Zapican Malatesta destaca en relación con ello:

Veníamos de una experiencia cerrada y vertical que tenía que ver con la Agrupación [para el Teatro Rioplatense]. Entonces empezamos a armar un grupo que tenía que ver con lo contrario. No teníamos director. No queríamos ningún vértice. Una línea más anarquista. Nos proponíamos desarrollar nuestras capacidades y experimentar en todo y después ver en qué funcionábamos mejor cada uno. Sin duda, Rupi [Roberto Uriona] fue ocupando el lugar de dramaturgo. Iba escribiendo y hacíamos lecturas colectivas. Todos opinábamos y sugeríamos modificaciones. Tenía una escritura plástica como la ópera⁴⁵.

Roberto Uriona toma como texto fuente el *Popol Vuh*, declarado tanto en el prólogo de *Juguemos con el sol, juguemos con la luna* como en su parlamento inicial. Se centra en la primera parte del libro de los quichés, donde se desarrolla la cosmogonía de esta cultura; en ella está contenido el juego de la pelota que viene de la tradición oral largamente repetida de una generación a otra. Se trata de un enfrentamiento de pelota a través de dos seres míticos, Ixbalanqué y Junajup, que afrontan un partido con los señores de Xibalbá —nombre con el que se identifica el inframundo o reino de los muertos—. Logran sobrevivir a las pruebas mediante el ingenio y la magia, y vencen así mismo a la muerte. Se transformaron en peces y posteriormente en hombres pobres que se mataban uno al otro y se resucitaban. Asombrados por ello, los dioses del inframundo piden que los maten, pero no los resucitan. Ixabalanqué y Junajup se convierten en el Sol y la Luna que descienden al inframundo y vuelven a salir cada día.

En esta operación de adaptación genérica de un libro sagrado —que constituye no solo un documento de estudio, sino un texto poético plagado de metáforas— a un texto dramático, Uriona ha conservado los componentes esenciales de la fábula original. Más allá de los cambios formales que impone la transposición genérica, incorpora una escena inicial donde los personajes/actores desempeñan un papel idéntico al del narrador e introducen la idea de “jugar” una historia, la exponen y la contextualizan mediante una canción a

⁴⁵ Entrevista realizada para este estudio a Zapican Malatesta, septiembre de 2011.

coro. Los personajes se presentan o son presentados por otro, creando otro nivel de ficción —desde las didascalias se apela a mostrar el artificio en escena: los cambios se dan a la vista—. Se incorpora, además, una canción —un elemento presente en las producciones para niños como lo es esta obra, en la que también se introducen títeres para los personajes animales— en clave de coro ritual, a la que se suma la danza, con la fuerza que implica unir las voces y los cuerpos en el contexto opresivo que vivía el país. Desde su contenido *Juguemos...* adquiere un sentido didáctico e invita al público a comprender y a reflexionar sobre los orígenes latinoamericanos y su revalorización, la igualdad entre los hombres blancos y los pueblos originarios, la relación con la madre tierra, la opresión y la libertad, entre otros tópicos.

La estructura del texto dramático está dada a partir de la articulación de tres espacios escénicos vinculados al texto de origen: la tierra, el submundo o inframundo y el lugar de juego como metáfora del espacio celestial. El escenario se propone como pista semicircular, borrando la frontera con el público y propiciando su proximidad. La cercanía está dada, además, a nivel semántico: la humanización de los dioses mitológicos, que hace que lo supremo se canalice a través de los hombres, o bien que los hombres sean los portadores de su propio destino.

Esta línea de trabajo que toma como fuente las leyendas y los mitos latinoamericanos es retomada en la segunda obra escrita para el NAS por Roberto Uriona en 1983, *Construyo un árbol-construyo un hombre*, y continúa con *Sachamanta Salamanca*, de Mirian González y Roberto Uriona (1991), basada en una leyenda argentina de la Salamanca.

Disuelto el Núcleo de Artistas del Sur, fundan el grupo teatral Diablolomundo, en enero de 1985 —plena “Primavera democrática”—, bajo una forma organizativa de teatro de cooperativa. Está integrado en sus comienzos por seis actores titiriteros: los hermanos Uriona, las esposas de ambos —Mirian González e Ibis Perla Logarzo—, Susana Andrián y Jorge Sansosti. Se suman más adelante: Ariel Calvis, Marcelo Frasca, músicos, escenógrafos, diseñadores plásticos y otros profesionales ligados al arte del títere, el circo, la murga, el candombe y el teatro de objetos.

En 1985 se estrena en Villa Fiorito *El fuego*, de Roberto Uriona y Mirian González, obra con la que se inaugura una etapa de profundización de las poéticas populares nacionales e internacionales, como continuidad de las líneas desarrolladas en la transición y el advenimiento de la democracia. En ella, Mirian González da su primer paso como dramaturga. Interesada desde un principio por el teatro y su relación con “lo superior” y “la trascendencia”, ejes

que ahondará en toda su trayectoria teatral, otorgó a la dupla un mayor vuelo poético. *El fuego* surge del trabajo de investigación del *Popul Vuh* y de la leyenda del fuego de la tradición mexicana del Norte. Se toma del primero el origen del fuego y la enseñanza de su producción. El conocimiento se vislumbra como una herramienta de poder entre los pocos que lo poseen y una mayoría sometida por los dueños del saber. En tanto de la segunda, incluye el reino animal como colaborador del pueblo en la obtención del fuego.

La elección del *mise en abyme* como forma dramática guarda una correspondencia con el contenido y la intencionalidad pedagógica de *El fuego*. En ese sentido, el relato que enmarca, protagonizado por los ancianos —rescate de la sabiduría de los longevos—, no solo resume la acción principal que está por venir, sino que también instala los valores de la transmisión de generación en generación como la continuidad de la memoria viva de los pueblos. Esta duplicidad de la ficción da paso a la reflexión cuando se retoma en el marco final, “la llama encendida”, como metáfora de los pueblos protagonistas de su historia.

LA DRAMATURGIA DE GRUPO Y EL TEATRO DE CALLE

*Ilusiones y porfías*⁴⁶ es la segunda obra en la historia de Diablolomundo, cuyo preestreno se dio en 1986, en una escuela de Lomas de Zamora. Era una característica de ese entonces ver cómo funcionaban las obras en el público, en este caso infantil, abiertas a posibles cambios que afectaban a la dramaturgia, según el convivio que se estableciese. *Ilusiones...* se inscribe en la etapa denominada “masiva” por grupo. Iban en busca del público mediante el teatro itinerante o el teatro callejero —las pantomimas en la calle Florida o sus trabajos junto a la Runfla, Calandracas y Catalinas Sur—. *Ilusiones...* no fue concebida para ser llevada a la calle, pero sí como espectáculo itinerante.

La dramaturgia fue de creación colectiva, excepto la última escena de las cuatro que conforman la obra, que estuvo basada e inspirada en el texto dramático de Roberto Espinosa *El payaso y el pan*. *Ilusiones y porfías* fue publicada por Ediciones Colihue en 2001, como parte de una antología de obras de títeres destinadas a trabajar en el ámbito escolar.

La historia se centra en el payaso Fenelón que debe enfrentarse al lugar cuestionado y marginal que le otorgan a los artistas populares desde los espacios

⁴⁶ La repercusión que tuvo el espectáculo quedó demostrada en casi diez años de puesta en escena con más de mil quinientas representaciones, la presencia en festivales, encuentros y giras nacionales e internacionales.

de poder y quien, además, se pregunta constantemente por la función social del actor. Es por esto que recorre su propia historia personal y la historia de las manifestaciones del arte popular. Fenelón deviene en espectador y construye su propia identidad a partir de la representación de la historia de su padre, su abuelo y su bisabuelo. Su padre es un cuentacuentos trashumante que intenta recuperar la memoria de los pueblos, transmitir y contagiar, a los trabajadores-títeres que están en viaje, las experiencias de otros pueblos que no son explotados y que llevan adelante sus sueños. A causa de ello, es condenado a repetir el discurso impuesto por el poder: “Somos pasajeros, limpios y ordenados, y muy bien sentados vamos a viajar, a fabricar, a armar, a coser y a lavar”. El padre deja en la escena vacía su gorguera. Fenelón la recupera para ir armando con las partes del vestido de los suyos, el propio. La segunda escena corresponde a su abuelo, el Pierrot, quien al igual que la seductora Colombina y el Capitán furioso y cobarde —personajes del antiguo teatro francés que vienen de la comedia italiana—, son títeres que invitan al público a presenciar una escena de la Comedia del Arte. En ella denuncian el abuso del poder monárquico por el cobro de impuestos inmensurables. Como se niegan a pagar, son expulsados de tierras cristianas. Nuevamente se reproduce el discurso dominante: “Silencio, pudor y obediencia”, y el abuelo deja su gorro que recupera Fenelón.

La última es la historia de su bisabuelo, Fenelón el Mago, en épocas del Oscurantismo. Por descubrir la esfericidad de la tierra y negarse a cambiar su verdad en pos de la libertad de expresión y de pensamiento, es condenado a muerte en nombre de Dios. El Inquisidor y los tres encapuchados repetirán: “Serás sentenciado. Insistes. Resistes. Te niegas”. Fenelón toma la esfera que ha dejado su bisabuelo. A partir de la recuperación de sus orígenes y del arte popular, mientras se construye la escenografía circense, el payaso Fenelón se ve fortalecido para llevar adelante su propia lucha representando los sueños, las ilusiones y las porfías. Su antagonista es Severo Fracasado Perfecto, que lo hace en nombre de los olvidos, las traiciones y los desencuentros. Este último es vencido en medio de tradicionales peleas de payasos y la incorporación de técnicas cinematográficas como el congelado, el *replay* y la cámara lenta. Se cierra con un final de fiesta: la compañía circense ingresa a ritmo de murga, cantando en nombre de la resistencia.

La obra construye la memoria reciente de nuestro pueblo y de otros, en la vida y en el arte, recuperando las tradiciones artísticas populares: el Circo criollo, la Comedia del Arte, los narradores orales y la murga.

Por su cercanía con los tiempos de la dictadura, se transforma en indiscutible referente e intensifica su crítica. Se trata de un texto dramático de resistencia y de resiliencia, donde el lenguaje es el medio para transmitir un mensaje claro, en tanto se plantea incidir en la sociedad. Trabaja con saberes previos —la dictadura argentina y épocas nefastas de la historia universal, como la Inquisición— y desarrolla ciertos tópicos como la censura, el exilio, la búsqueda de la identidad y de la justicia; proponiendo una lectura que entable un diálogo entre el presente y el pasado.

De la historia de la dramaturgia de Diablolmundo, este es el texto con mayor cantidad de indicaciones y precisiones en las acotaciones escénicas, que van desde la interrelación con el público y la demostración del artificio en escena, hasta técnicas cinematográficas de actuación.

En 1987 estrenan *Hasta el otro carnaval*, en coproducción con el trío El cantar de la vereda, que fue concebido como un recital de música con puesta en escena. Su dramaturgia se arma sobre un texto que unifica estos dos lenguajes en un extenso poema, *Títeres en la Boca del Riachuelo*, de Raúl González Tuñón. *Hasta el otro carnaval*, por la inclusión del canto como componente dramatúrgico, marcó un antes y un después en la historia del teatro comunitario en la Argentina. Tras conocer la obra, Adhemar Bianchi se vincula con Cristina Ghione, integrante de El cantar de la vereda, y le propone reproducir la experiencia trabajando con vecinos actores. Así surge *Venimos de muy lejos*, del grupo Catalinas Sur, y la incorporación definitiva del canto comunitario en las obras de dicha modalidad⁴⁷.

La relación con Adhemar Bianchi, iniciada en Montevideo por los Uriona a comienzos de la década del ochenta, se fortalece cuando forman el MOTEPO, Movimiento de Teatro Popular (1983-1989). Tiempo después crearon junto con los grupos Catalinas Sur, Los Calandracas y La Runfla dos obras de teatro de calle memorables: *Le robaron el río a Buenos Aires* (1994) y *Utópicos y malentrenidos* (1995), cerrándose de alguna manera la etapa que ellos mismos definen como “masiva”. Respecto de *Le robaron...* Mirian González recuerda que cada grupo construyó su propia escena en dramaturgia y en dirección; en ella aparece la marca distintiva del vuelo poético y la Comedia del Arte.

⁴⁷ Scher, Edith, 2010, Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad, Buenos Aires, Argentores.

LA POESÍA, LA IMAGEN Y LA DRAMATURGIA DE LO ÍNTIMO

Náufrago (1992), de creación colectiva, es una pieza que marca una ruptura con los trabajos anteriores e inicia un cambio estético planteado a partir de la problemática de la lengua y sus limitaciones, experimentada en las giras por el exterior. Estados Unidos les abrió un nuevo abanico de percepciones, ya que la palabra traducida limitaba los matices de significación. Es por ello que esta obra carece de parlamento y se instala la necesidad de inscribir la palabra en el cuerpo del actor, inspirada en la Comedia del Arte y el expresionismo alemán.

El álbum de la familia Sepia (1996), de Mirian González y Roberto Uriona, fue la obra que abrió la segunda etapa estética y poética de Diablolomundo, tomando un rumbo definitivo hacia un teatro más onírico y simbólico, cuya dramaturgia se construye, fundamentalmente, en el espacio escénico. Comenta Mirian González:

Lo que sucedía se iba registrando en papel y, a veces, cuando llegaba al papel, se producía algo nuevo que iba a la escena. Era un ir y venir constante. Tuvo que ver con mi estética. No creo en la estructura. Creo que somos canales. Si estás funcionando como canal, hay algo que se manifiesta que es superador a cualquier otra cosa humana⁴⁸.

Le siguen *Retazos del olvido 1* (1997), *Retazos del olvido 2* (1998), *Ecos de los espejos* (2020) y *Lo innombrable* (2004), de creación colectiva; *De Ulises y Penélope, la risa o el gesto de la flor* (2000) y *Brisas en aguas* (2004), de Mirian González; *Margaritas... no* (2002), *Efímeras o la fortaleza de lo pequeño* (2004) y *La rosa en el desierto* (2008), de Mirian González y Roberto Uriona; y *Misteriosos ecos del ser* (2009), de Mariela Rocco y Leila Kancepolsky.

Desde este período hasta la actualidad parten, para la creación de sus obras, de imágenes que provienen de una película, de una pintura o de aromas. Apelan a todo tipo de sensaciones. No parten de un texto dramático, sino de situaciones, poemas o conflictos que están dispuestos a profundizar para provocar sensaciones y no verdades.

Consideran que el teatro y el arte son necesarios no por masivos, sino “como remedio mágico”, en tanto posibilitan entrar a otros estados de percepción y conectarse con su propio ser, con la autenticidad y con lo universal.

⁴⁸ Entrevista realizada para este estudio a Mirian González, octubre de 2012.

Sus dramaturgias no tienen una historia, sino un todo poético, tienden a lo universal, no a lo individual, porque “El teatro no es una cotidianeidad, es una experiencia mística. Es una conexión energética”, dice Roberto Uriona⁴⁹.

Brisas en aguas, por ejemplo, surge a partir de la manipulación de objetos y de la indagación en la música y en la literatura destinadas a los niños — Silvia Schujer, Adela Basch, Laura Devetach, entre otros—. No hay un hilo conductor: es un devenir de imágenes, de sensaciones y de un mundo mágico, poético y delicado del juego infantil femenino. El mundo infantil se multiplica desde las acotaciones escénicas: el vestuario —enaguas con armazón de las que usaban en los disfraces de actos escolares—; la escenografía —la mecedora de la abuela, el juego de té—; objetos —muñecos y globos—; y la música.

La dramaturgia contempla una operación coreográfica para las actrices que se desplazan en patines. Los movimientos, el ritmo, la sincronización de la palabra y el gesto proponen armoniosamente un trabajo “coral” de impulso lírico, que enlaza cada una de las escenas en las que, individualmente, manipulan una muñeca o un payaso, vinculándolos a los cuatro elementos: agua, aire, fuego y tierra.

La dramaturgia de Roberto Uriona, Mirian González y Diablolomundo está atravesada por el Circo criollo, la pantomima, la Comedia del Arte, el teatro de calle, las tradiciones precolombinas, el teatro de títeres y de objetos, el *clown*, la danza, el teatro experimental, la influencia/admiración de Beckett, Bausch, Artaud y Kantor, la producción a partir de material no dramático —poético, filosófico y visual—, entre otros aspectos, fruto de una profunda investigación.

Patricia Devesa

⁴⁹ Entrevista a Roberto Uriona, archivo de audio perteneciente a Doc/Sur, 2008.

Bibliografía

González, Mirian. “Brisas en aguas”, en AA.VV., *Dramaturgia de mujeres por mujeres*, Buenos Aires, Ediciones Doc/Sur y Ediciones Artes Escénicas (en prensa).

González, Mirian y Uriona, Roberto, 1990, *El fuego*, Buenos Aires, Colihue.

Grupo Teatral Diablolomundo, 2001, “Ilusiones y porfias”, en Villena, Hugo, *Títeres en la escuela*, Buenos Aires, Colihue.

Uriona, Roberto, 1987, *Juguemos con el sol, juguemos con la luna*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho.

MATARÁS A TU MADRE
TRAGICOMEDIA
GRIEGA VERSIFICADA
HACIA EL TERCER
MILENIO

Mariano Moro

MATARÁS A TU MADRE

TRAGICOMEDIA GRIEGA VERSIFICADA HACIA EL TERCER MILENIO

Obra estrenada en septiembre de 1999 en Teatro Alianza Francesa, Mar del Plata, por la Compañía Los del Verso, con las actuaciones de María Rosa Frega, Oscar Munner, Jorge Tomás, Mariela Santarelli y Mariano Moro, con la dirección de este último.

PERSONAJES

FREUDÓN

LACANOTES

IFIGENIA

AGAMENÓN

CLITEMNESTRA

ORESTESPITONISA

CASANDRA

ELECTRA

ATENEA

VOZ DE APOLO

VOCES DE LAS FURIAS

DELEGADA DE LAS FURIAS (fantasma de Clitemnestra)

CORO

CIUDADANOS DE ATENAS

ESCENA 1

Espacio al fondo a la izquierda, que representa un consultorio con biblioteca, aunque diseñado según las formas de la antigüedad clásica. Adelante, ligeramente hacia la derecha, tímulo con escultura que representa al rey Agamenón.

FREUDÓN: —Nuestra vida es una difícil peripecia.
Nos ha tocado vivir la eternidad de Grecia.
Y tan pronto vivimos horas de anestesia.
Como pasamos luego a intensos trances de dolor.

LACANOTES: —¿Viste? Hace calor.

FREUDÓN: —¿Vos cómo te llevás con tu familia?

LACANOTES: —De maravilia.

Sabés que tengo una hija
medio sabandija,
pero trato de evitar los despelotes.

FREUDÓN: —Hacés muy bien, Lacanotes.
¿Qué tal los avatares de la profesión?

LACANOTES: —Oscilo entre la risa y la desilusión.

FREUDÓN: —¿Y tenés muchos pacientes?

LACANOTES: —Diría que suficientes.
Ya me dirás, Freudón,
por qué estás tan preguntón.
¿Será otro papelón
de tu aspecto maricón?

FREUDÓN: —No. Nada que ver.
¡Dejate de joder!
¡Con las ambigüedades de mi ser
no te vuelvas a meter!

LACANOTES: —Sabés cómo te respeto.
Para nada me entrometo.
Tengo el espíritu inquieto
y por eso te pregunto.
No hablemos más del asunto.

FREUDÓN: —¡Ese es el punto!
Yo quería consultarte.

LACANOTES: —Voy a tener que cobrarte.
Nunca es gratis lo magnífico
de mi saber específico.
Si no cobro la consulta,
no resulta.

FREUDÓN: —A mí no me hagas el verso.
Ya no tengo el cutis terso.
Hoy por mí mañana por tí.
No seas tan surubí.
Siempre buscás la mordida.

LACANOTES: —Es la razón de mi vida,
pero cuidá tu lenguaje,
que soy de muy buen linaje
y no soy ningún pescado.

FREUDÓN: —¡Vos sos el hijo del paje
y la loca del mercado!

LACANOTES: —¿Qué bicho te picó?,
¡la puta que te parió! ¿A mí que te rescaté
de tus libracos vetustos
me das tan grandes disgustos?

¡Quedate acá, bien solito,
acariciándote el pito!

FREUDÓN: —No seas tan extremista,
no te salgás de la pista.
Pelearse con un amigo
no equivale a una conquista.
Escuchá lo que te digo:
yo ya tengo mi castigo.
Se me ha ocurrido atender
a un paciente mitológico.

LACANOTES: —¡Lógico!
Vos que sos tan pedagógico
y a menudo demagógico.
Otra vez le estás chupando el culo a un trágico.
¡Si sos un boludo mágico!
¡Dejalo en paz a ese Edipo!
¡Pero qué tipo!

FREUDÓN: —Bueno, loco,
¡calmate un poco!
Edipo no tiene nada que ver.
Él y su madre...

LACANOTES: —Se fueron a coger.

FREUDÓN: —... Están lejos de mi cabeza.

LACANOTES: —Deben estar en la pieza.

FREUDÓN: —No lo sé con certeza.
Puede ser que él se esté arrancando los ojos
o aplacando sus enojos.
Vos sabés cómo es esto del eterno retorno.

LACANOTES: —¡Ah, no! Para esos bollos no está mi horno.
A mí dejame con mi seminario
y con el curro del registro imaginario.
Ya me dirás entonces:
¿para qué otro has lustrado tus bronces?

FREUDÓN: —Buscá un respaldo dónde te recuestes:
¡ni más ni menos que Orestes!

LACANOTES: —¡La mierda!
Por más que hago memoria

no recuerdo bien su historia
 Pero sé que su madre es una cerda.

FREUDÓN: —¡Y quién le para la cuerda!
 Igual la cosa,
 en su espina y en su rosa,
 no es simple como parece.

LACANOTES: —La vida es un martes trece.

FREUDÓN: —Y la de esta familia especialmente.
 Nunca fueron gente decente.

LACANOTES: —¿Han padecido psicóticos brotes?

FREUDÓN: —No solo eso, Lacanotes.

LACANOTES: —No me digas, Freudón.

FREUDÓN: —Sí, un bajón.
 Una pesadilla que nadie la sueña.
 Todo empieza con el sacrificio de Ifigenia.

ESCENA 2

IFIGENIA: —¿Ifigenia? ¿Quién pronuncia mi nombre?
 ¿Es un dios o es un hombre?

FREUDÓN: —Me ha tocado ser humano, no me engaño.
 Pero que me confundan con los dioses no es extraño.

LACANOTES: —¡Quién me iba a decir
 las cosas que hay que oír!

IFIGENIA: —(*Acaricia a Lacanotes*).
 Usted me recuerda, perdón,
 a mi padre, Agamenón.
 Ahora está muerto.

FREUDÓN: —(*A Lacanotes*).
 Ese es el nudo del entuerto.

IFIGENIA: —Engañónos a todos en momentos viles,
 mas que no suenen mis palabras hostiles.
 Envióme a buscar para esposa del valeroso Aquiles,
 y fuimos con mi madre y mis hermanos a los barcos
 donde espantaba ver de los guerreros los semblantes parcos.
 Casi todos ellos con la esperanza rota

luego de semanas sin viento que propulsara la flota.
Siento aún en mis entrañas la angustia de mi padre,
sin nada que lo divierta, sin perrito que le ladre.
Me miró a los ojos para decirme...

LACANOTES: —(*En trance de ser Agamenón*).

Hija, el Olimpo entero ha querido maldecirme,
quiero llorar y apenas si logro reprimirme.
La luz de mis ojos tengo aquí delante
mas debo obedecer al adivino Calcante,
vocero de la diosa Artemisa enfurecida
que a cambio de dejar a mis guerreros con vida
me pide nada menos que tu sacrificio.
¡Mejor de mi trasero rompiera el orificio!

FREUDÓN: —Antes que aceptar la muerte de mi hija,
lo juro por mi madre, me cortaba la...

IFIGENIA: —Sus palabras no son dignas de un psicoanalista.
Abandone su estética de teatro de revista.

ESCENA 3

CLITEMNESTRA: —(*Irrumpiendo*).

¡Déjalo! Tiene razón.
Tu padre es un reverendo maricón
que lleva a su hija a la muerte.

AGAMENÓN: —Así lo quiso la suerte.

Amo a mis hijos más de lo que se puede creer,
pero soy rey y capitán, y tengo que ceder.
Mi dulce Ifigenia,
la tan pequeña,
reina de mi alma,
tomemos esto con calma.
El oráculo de Artemisa es irrevocable
y me empuja a este filicidio deplorable.
Mas si a la diosa sedienta de sangre no te entregara,
no fuera mejor tu suerte, ni nadie se salvara.
Los guerreros todos me juzgarían mezquino

por intentar torcer la fuerza del destino,
y de todos modos
nos matarían a todos.

Debes inmolarte por la gloria de Grecia,
sin llanto ni reproches, sin peros ni anestesia.

CLITEMNESTRA: —No acepto que esta desgracia no se corrija,
no acepto esta conducta propia de un eunuco,
no acepto la manera en que entregas a tu hija
como se entrega un poroto en un partido de truco.

IFIGENIA: —¡Cállate, madre, no sigas!
A papá no lo maldigas.
Si los dioses han querido castigarnos,
es en vano que intentemos rebelarnos.
Ven, padre, que te acaricie
antes que el camino del final inicie.
Recuéstate ahora sobre mi regazo.
Yo sé muy bien que tú nunca te fuiste al mazo.
Y tú, madre, regresa a tu palacio en Argos.
Olvida cuanto antes estos momentos amargos.
Cuida de mis hermanos, Electra y Orestes.
Y piensa que a los griegos he salvado de las pestes.
Acaso pronto dejen de llorar esta cebolla
y conquisten gloriosos la ciudad de Troya,
donde vive raptada tu bella hermana Helena,
quien, de regreso en Argos, consolará tu pena.

CLITEMNESTRA: —Bien puede ser Helena la más bella del mundo,
Pero yo no perdono su proceder inmundo.
Como menos perdono a tu padre nauseabundo.
¡Quédate con él, mientras te roba la vida!
Mi amor muere también en esta despedida (*Se va*).

ESCENA 4

IFIGENIA: —Descansa, padre. Cierra dulcemente tus ojos.
El corazón de madre es un racimo de abrojos,

pero tú has sido noble
y tu firmeza de roble.
Me alienta
para sufrir esta afrenta
de los dioses
que me quisieron ver muerta
en mis años más precoces.
El hacha del verdugo,
la más lenta tortura,
la marea que crece y ahoga;
si al cielo esto le plugo,
mi corazón se apura
para que llegue la hora.
(Se va lentamente, mirando al público).
¿No es acaso del humano una sola la suerte,
pues todos los caminos conducen a la muerte?

ESCENA 5

- FREUDÓN: —¡Vuelve en ti, Lacanotes,
que por Agamenón has sido poseído!
¡Esta costumbre de los griegos siempre da nuevos brotes,
cuando menos lo piensas te cogen por descuido!
- LACANOTES: —Extraño es el poder arrasador del mito
que viene y te atraviesa y no le importa un pito.
Las antiguas leyendas
tienen tales prebendas
que se juegan tu vida en un garito.
- FREUDÓN: —Te veo vulnerado. ¡Es casi inadmisibile!
Nunca imaginé que fueras tan sensible.
- LACANOTES: —No perdamos el tema que teníamos en mente:
¿qué fue lo que pasó con tu paciente?
- FREUDÓN: —A la sazón Orestes era apenas un niño
desprovisto de atención y de cariño.
Olvidado en oscuros rincones del palacio
mientras la desgracia se acercaba despacio.

LACANOTES: —Mi corazón compungido está.
¿Qué pasó con su amoroso papá?

ESCENA 6

CASANDRA: —(*Ingresando precipitada, por la izquierda*).
Agamenón, you are not a boy scout,
You know what I'm talking about.

LACANOTES: —Mire, le pido perdón,
yo no soy Agamenón.
(*A Freudón*).
No entiendo bien lo que dice.
¿Acaso me maldice?

FREUDÓN: —Dice que esto es un *rol-playing*,
You know what I'm saying
Haz de nuevo el papel del rey de Argos.
Yo te absuelvo de los cargos
que pudieran imputarte.

CASANDRA: —Agamenón, debo hablarte.
Tú sabes, he tenido muchos pretendientes.
Entre los humanos, toda clase de gentes,
y, entre los dioses, uno solo,
pero que cuenta por mil, el venerado Apolo,
que un día me hizo dormir entre serpientes.
No me vino la muerte de sus lenguas venenosas,
sino el poder de ver las cosas futuras y espantosas.
Quiso Apolo arrastrarme a su pasión.
Yo me rehusé.
Él me dejó el don de la adivinación,
pero de los otros me robó la fe.
Desde entonces nadie cree las cosas que preveo,
aunque en el avenir como en un libro leo.
Apolo me impidió ser persuasiva.
La gente me rechaza de manera ortiva.
Cada vez que al viajero le sugiero su ruta,
me responde “Callate, hija de...”.

- FREUDÓN: —¿Puede ser que la gente sea tan mala?
- LACANOTES: —Callate vos ahora y escuchala.
- CASANDRA: —Yo era la princesa de los troyanos
a quienes abatiste con tus propias manos.
Los advertí contra el caballo de madera.
“Dentro de él el ejército griego espera,
esta es la peor de las tretas infelices
que inventó para cagarnos el astuto Ulises”.
Mas no me hicieron caso.
¿Puedo culparlos acaso?
También les advertí que no raptaran a Helena,
pero igual la trajeron y nos llenó de pena.
Hoy la gloria de Troya es historia pasada.
Nuestros príncipes muertos, nuestra ciudad saqueada.
Tú eres el vencedor, yo soy la esclava.
Sin embargo, para ti, Eros me conquistaba.
Ruina de mi familia: te amo, Agamenón.
Ojalá el rey, mi padre, me diera su perdón.
- AGAMENÓN: —No se quejen aquellos a quienes corté las cabezas.
Si les quité la vida, les quité las tristezas.
No hay mal que por bien no venga.
- FREUDÓN: —Ni teta de vieja que firme se sostenga.
- AGAMENÓN: —¿A qué viene tu arenga?
- CASANDRA: —De mi fidelidad quiero darte la muestra
previniendo el peligro. Tu mujer, Clitemnestra,
que en la academia del odio es la maestra,
planea asesinarte de manera siniestra.
Créeme, te ruego. Ya tienen todo listo.
Te matarán a dúo con su amante, Egisto.
(*Lo abraza*).
- AGAMENÓN: —La lengua travesía te puso muy nerviosa.
¿Cómo habría de matarme mi propia esposa?

ESCENA 7

- CLITEMNESTRA: —¿Es cierto lo que escucho y me llena de gozo?

¿Es esa la voz de mi adorado esposo?

Pero... ¿Qué es lo que veo? ¿Quién es esa malandra?

AGAMENÓN: —Apenas una esclava, la princesa Casandra.

Lacanotes deja de ser Agamenón, Clitemnestra ya se dirige a un fantasma invisible.

CLITEMNESTRA: —Al fin de nuevo juntos bajo un mismo techo.

No perdamos más tiempo, vamos al lecho.

Caricias, delicias, albricias,

tú sabes que en la cama me desquicias.

Al amor Afrodita

nos invita.

(Se va con el fantasma).

ESCENA 8

CASANDRA: —¿Va a correr la sangre sin que nadie a mí acuda?

¿Por qué me toca siempre el papel de la boluda?

Señores, ¡necesito ayuda!

LACANOTES: —A mal puerto vas por leña.

Te pido que no insistas.

FREUDÓN: —Si nos cuenta lo que sueña...

Somos psicoanalistas.

CASANDRA: —¿Quién al ruego lloroso de una mujer se resiste?

LACANOTES: —La mujer no existe.

Hace tiempo que lo postulé

y nunca me retracté.

FREUDÓN: —Esa idea me parece demasiado mística.

LACANOTES: —A vos lo que te falta es algo de lingüística.

ESCENA 9

CLITEMNESTRA: —Ya lo maté.

Freudón y Lacanotes sostienen su discusión, indiferentes al pedido de socorro de Cassandra enfrentada a Clitemnestra.

FREUDÓN: —No todo es como se ve.

CASANDRA: —(*Señala a Orestes, invisible para el público*).

¿Quién es ese niño?

LACANOTES: —Vos sabés que a tus teorías yo les tengo cariño...

CLITEMNESTRA: —El hijo de Agamenón, Orestes.

LACANOTES: —Pero no puede ser que en la biología te recuestes.

CASANDRA: —Ese niño a ti te matará algún día.

FREUDÓN: —Soy del siglo XIX, eso no es culpa mía.

CLITEMNESTRA: —El vaticinio vas a ver qué fácil lo corrijo.

FREUDÓN: —Todo empieza en el amor de la madre por el hijo.

CLITEMNESTRA: —Antes de que crezca lo amasijo.

LACANOTES: —Ya sé. El niño cree que la madre tiene pene.

CASANDRA: —¡Esta yegua de mierda quiere matar al nene!

FREUDÓN: —En el caso de Edipo con Yocasta...

CLITEMNESTRA: —A matarlo sola no me alcanza la pasta.

FREUDÓN: —Observamos impulsos sexuales incipientes...

CLITEMNESTRA: —Para esos menesteres me sobran los sirvientes.

FREUDÓN: —Que estructuran luego los deseos inconscientes.

CLITEMNESTRA: —Pero para matarte a vos me basto sola.

LACANOTES: —Esa es la teoría simplista que me embola.

CASANDRA: —¡Orestes: matarás a tu madre!

CLITEMNESTRA: —¡Hijo de su padre!

CASANDRA: —¡No me mates, pedazo de yegua...!

Cae estrangulada.

FREUDÓN: —¡Es que vos tampoco me das tregua!

CLITEMNESTRA: —¡Sirvientes! Acaben con el niño matricida.

Se va.

ESCENA 10

LACANOTES: —No replantear el discurso sería suicida.

FREUDÓN: —(*Por Casandra*).

¡Uy, mirá, un fiambre!

LACANOTES: —Hoy por hoy, muere gente que da calambre.

FREUDÓN: —Esta chica es apenas un mito.

LACANOTES: —No me lo digas que vomito.

Estoy asqueado de las mitologías.

FREUDÓN: —¡La verdad es que te cuentan unas porquerías!

LACANOTES: —Ese cadáver aquí es algo muy notorio.

FREUDÓN: —Sí. Hay que sacarlo ya del consultorio.

Se van con el cadáver de Casandra.

ESCENA 11

ORESTES: —(*Que crece, pasa y los ve*).

¡Cuánta vida trunca!

Tan solo la muerte no se muere nunca!

Entre tanta miseria, felices son las Parcas,

que con oro de las almas han llenado sus arcas.

Hoy tengo cita con el psicoanalista.

Todavía falta un rato para la entrevista.

Aunque no sé. Posible es que desista.

De mis recuerdos oscuros me asusta la conquista.

Historia tan terrible no hay quien la resista.

¿Debo confiar en la licencia

de los hombres de ciencia

o acudir a los oráculos

tradicionales y vernáculos

que con sus tentáculos

retienen las tragedias

que llenan de muerte

las enciclopedias

de la mala suerte?
En Delfos estamos.
Mejor que procedamos.
En el templo de Apolo está la Pitonisa.
¿Será alta? ¿Será petisa?
¿Por qué divino capricho retendrán las vírgenes
los profundos misterios de nuestros orígenes?

ESCENA 12

- PITONISA: —(*Introduciendo en la escena su templo portátil, que anuncia “oráculo gratis”*).
¡Pobre Orestes! Te atormentan
feroces inquietudes.
Pocas son las virtudes
y pocos las sustentan,
pero tú eres virtuoso
y por demás hermoso.
Desde el exacto instante en que llegaste,
tengo ganas de pasarme la virginidad por el traste.
- ORESTES: —¿Puedo preguntarte por mi madre?
- PITONISA: —Siempre y cuando respetemos el encuadre.
- ORESTES: —¿Eso qué significa?
- PITONISA: —Que poco se digiere lo que mal se mastica.
- ORESTES: —¿Qué habré de masticar?
- PITONISA: —Los terribles anuncios que te toca escuchar.
¿Estás preparado?
- ORESTES: —Tal y como el Hado lo ha marcado.
- PITONISA: —Tu mamá mató a tu papá y a Casandra, su esclava,
cuando el rey recién de Troya retornaba.
Atormentada por las profecías,
Según las cuales tú a su vez la matarías,
te mandó a temprana muerte.
- ORESTES: —¿Y qué cambió mi suerte?
- PITONISA: —Electra, tu melancólica hermana,
que de amar a su padre más que nada se ufana,

te rescató del verdugo
y del materno yugo
y te envió con tus tíos paternos al exilio.

ORESTES: —Y ahora yo, ¿con quién me reconcilio?
¿Con la memoria de mi padre, muerto por la espalda?
¿O con la que de sangre tiñó su propia falda?

PITONISA: —El mandato es este, hijo como el encuadre:
Orestes, ¡matarás a tu madre!

ORESTES: —Esas palabras violentas ya las escuché
cuando niño fui, cuando tanto lloré.
No sé por qué tantas cosas olvidé
si ahora claramente todo lo recuerdo
y el pasado me pesa cual gigantesco cerdo.
¿En cumplir la venganza mi brazo será lerdo?
Y luego, ¿con el crimen se paga al criminal?
Matar a la propia madre ¿no está mal?

PITONISA: —Así lo manda Apolo.

ORESTES: —¿Y quién es el tal Apolo?
¿Por qué no viene solo?
¿Por qué incita a matar al inocente?
¿Qué derechos tiene sobre la gente?

PITONISA: —Es un dios. Eso es suficiente.
El mira por tu bien y el camino te alisa.
¿Qué más puedo decirte? Solo soy pitonisa.
No soy teóloga,
ni siquiera psicóloga.

ESCENA 13

Freudón y Lacanotes irrumpen.

LACANOTES: —Perdone usted que entremos de este modo al templo.

PITONISA: —Está todo bien. Pero es un mal ejemplo.

LACANOTES: —No volverá a ocurrir.

FREUDÓN: —Tuvimos que venir.

(A Orestes).

Llega tarde a su cita.

ORESTES: —Estaba conversando con la señorita.

LACANOTES: —¿Y de qué se hablaba por aquí?

PITONISA: —De matar a su madre y pavadas así.

Disculpen. Me retiro.

En presencia de doctores no me inspiro.

FREUDÓN: —Vaya con Dios.

PITONISA: —Esa es la idea.

LACANOTES: —¿Podemos ir los dos?

PITONISA: —No. Tengo mucha tarea.

(Se va).

ESCENA 14

ORESTES: —¿Quién es Apolo?

FREUDÓN: —Yo. Listo para servir.

LACANOTES: —¡Dioses! ¡Las cosas que hay que oír!

FREUDÓN: —¿Perdón?

(Saca su tarjeta personal).

Apolo Sigmúnides Freudón,

filósofo de vocación,

psicoanalista de profesión.

ORESTES: —Mi vida es un fracaso.

Mi madre es una mala mujer.

LACANOTES: —¡No se ponga plomazo,

déjese de joder!

FREUDÓN: —No le haga caso.

Envidia mis pacientes famosos.

LACANOTES: —Yo también atendí sujetos desastrosos.

ORESTES: —Voy a matar a mi vieja.

LACANOTES: —¡Y todavía se queja!

No cualquiera tiene objetivos en la vida.

FREUDÓN: —Al pedo vive quien mucho se descuida.

¿Usted tiene bien clara la razón?

- ORESTES: —Ella mató primero a mi padre, Agamenón.
Lo liquidó, la farsante,
para hacer rey a su amante.
Quiso matarme a mí,
pero no sucumbí.
Ahora torturan a mi hermana
y hacen lo que se les da la gana.
- FREUDÓN: —¡Qué macana!
- ORESTES: —Lo peor de la historia está por empezar.
- LACANOTES: —¿Por qué no prueban una buena terapia familiar?
A mí me parece una cagada,
pero tal vez a ustedes les agrada.
Aunque esa gente siempre se olvide del sujeto,
en esta encrucijada hay que aceptar el reto.
- FREUDÓN: —Yo creo que aquí la pulsión
quedó fijada
a la representación
de la madre trastornada.
Funciona mal el tercer tiempo del Edipo,
como sucede en todos los casos de este tipo.
- LACANOTES: —Me estás robando conceptos.
- FREUDÓN: —No hablo con ineptos.
La madre es una constelación biológica
que a menudo genera dependencia patológica.
Al partir su madre a su padre con el hacha,
usted ha quedado prendido a su bombacha.
Esto simbólicamente.
- ORESTES: —Seguramente,
porque nunca más la vi.
- FREUDÓN: —El trauma justamente se genera ahí.
El corte abrupto con su mamá,
más un asesinato por aquí y por allá;
su madre y su padrastro
fornicando en el camastro;
Electra masturbándose
como buena histérica que es;
los criados aspirándose

los hongos de los pies
y el recuerdo de Ifigenia desnuda en el mar
violada por tritones o por un calamar;
todo el reino sumido en una gran orgía;
¡así hasta yo, Freudón, me traumatizaría!

ORESTES: —No entiendo bien el método de su terapia.

LACANOTES: —Para gozar el psicoanálisis hay que tener prosapia.
Tú la tienes.

FREUDÓN: —Por algo vienes.

ORESTES: —Vengo porque se han disipado los engaños
que me hicieron feliz durante varios años.
El odio de mi madre es una cuenta pendiente
y no acierto a encontrar una salida decente.
¿Qué dioses son los que privan a un niño
de cuidado, respeto, ternura y cariño?

FREUDÓN: —Para las divinidades hacen falta los templos.

LACANOTES: —Y para buenos modales, los ejemplos.
¿A qué llorar sobre la leche derramada?

FREUDÓN: —Lo pasado está escrito y nadie cambia nada.

ORESTES: —Mejor olvido todo y me vuelvo a mi casa.

ESCENA 15

ELECTRA: —Tu casa está siempre donde sufre tu raza.

ORESTES: —¿Tú quién eres?

ELECTRA: —La que te pide que no desesperes
y que confíes en tu brazo valeroso
para propiciarnos un futuro honroso,
y la herencia paterna,
y la gloria eterna.
Electra soy, tu hermana,
que anclada en la noche añora la mañana.

LACANOTES: —Nosotros nos vamos.

FREUDÓN: —Claro está que sobramos.

ORESTES: —¿Y qué andabas haciendo por acá?

ELECTRA: —Ofrecía libaciones en la tumba de papá.

ORESTES: —¿Cuándo fue? ¿Por qué murió?

ELECTRA: —Porque mamá lo mató
cuando eras muy pequeño,
y en matarte puso empeño,
pero yo logré salvarte.
¡Déjame abrazarte!
Estás con tu hermana.
No fue mi esperanza vana;
esperé que regresaras
con el impulso sediento
del desparramo sangriento
a la hora de la venganza.

ORESTES: —Me duele la panza.

ELECTRA: —Esta es la hora de la certeza.

ORESTES: —Me duele la cabeza.

ELECTRA: —¿Es que vas a defraudarme?

ORESTES: —Solo voy a desmayarme,
o tal vez, solo a morir.
Es destino del débil sucumbir.
Todo es tan incierto.
Llama a Clitemnestra,
que me vea muerto.
Antes de permanecer en un suelo putrefacto,
abandonemos el mundo, y en el acto (*Falsa expiración*).

ELECTRA: —¡Ah! Zeus abominable, cruel, inhumano,
¿por qué deseo negro me mataste a mi hermano?
El héroe bienamado de las profecías,
¡tú, que a la mujer hedionda matarías!
¡El fruto más precioso en los tesoros del huerto!
¡Que lllore el mundo todo por mi hermano muerto!
¡Que se desplomen los montes y envenenen los mares!
¡Que se mueran los hombres de todos los lugares!
Quiero que caigan víctimas del peor vudú,
y que perezcan todos porque has muerto tú.
¡Murió el dulce retoño del rey Agamenón,
el niño más hermoso, el único varón!

¡Orestes! ¡Orestes! ¡Orestes! Esperando tu llegada, no te asombres,
yo renuncié a la vida, renuncié a los hombres,
renuncié al honor y al boato de princesa.
Nada del palacio maldito me interesa,
allí como una avispa Clitemnestra zumba,
mientras yo vengo a honrar de mi padre la tumba.
¡Yo! Por mi madre insultada,
de mi padre privada,
por nadie respetada
y virgen conservada
contemplo en tu cadáver el fin de la belleza.
¡Fui siempre desgraciada y mi desgracia empieza
como si fuera nueva!
La tragedia me lleva.
¡Ni dioses ni mortales quisieron defenderme!
¡Páreceme que existen solo para joderme!
¿Quién va a vengar el crimen que nunca se borra?
¿Quién puede hoy acabar con la mujer pedorra?
¿Y qué puede aumentar el caudal de mi desdicha?
Tan solo ver llegar a la mujer mal bicha.
Quien al saber huida tu alma por la boca
sentirá que revivió y reirá como loca.
¡Mujer siniestra!
¡Vergüenza de los mitos!

ESCENA 16

CLITEMNESTRA: —¿Qué pasa, qué pasa? ¿Qué son esos gritos?

ELECTRA: —Regocíjate con la muerte de tu hijo menor.

CLITEMNESTRA: —No abuses de mi candor.

¡Pero si es cierto!

¡Es Orestes, y está muerto!

No llores, niña,

¡se acabó la riña!

Si este iba a matarme, según calculo,

¡ya se pueden meter las predicciones en el culo!
¡Oh, momento de liberación que adoro!
¿Pero qué pasa en Grecia que me falta el coro?

ESCENA 17

CORO: —¿Qué sucede, señora?

CLITEMNESTRA: —Que de festejar ha llegado la hora.

CORO: —¿Cuál es el motivo de la fiesta
que impensadamente interrumpe la siesta?

CLITEMNESTRA: —(*A modo de rap*).

Miren a esta reina que mueve la cadera
porque anticipa la dicha que la espera.
Ha muerto el asesino, quién me lo dijera
ya puedo llevar sin cuchillo la cartera.
Madres del mundo, los hijos son ingratos,
solo nos deparan dolor y malos ratos.
Cuando, como este, son hijos de un cretino,
permitir que crezcan es un desatino.
Una reina griega no puede andar a ciegas
en esta maraña de intrigas palaciegas.
Todos me han deseado y predicho muchos males,
pero soy más fuerte que dioses y mortales.
Oye griego, oye coro,
yo estoy viva, yo me adoro.
Que se revuelva en la tumba la que mal predijo,
pues no he muerto yo, ha muerto mi hijo.

ORESTES: —(*Revive*).

¿Qué pasó?

CLITEMNESTRA: —¡Ay, la puta que lo parió!

Que vengo siendo yo.

ORESTES: —Pobre mi sueño de pacotilla,
siempre me atormenta la misma pesadilla.

Veo a las Moiras, las tres hilanderas,
que concretan desgracias y deshacen quimeras
bañándose en las aguas podridas de Aqueronte

y tiñendo de sangre todo el horizonte.
Me atrapan con sus hilos,
me entregan a Caronte,
se apartan con sigilos,
se elevan hasta un monte.
Desde donde desatan una fatal cascada
que me ahoga y deviene sonora carcajada;
lacerando mi pecho se clava como un cuerno
y me caigo llorando del barco del Infierno.
Triste anhelo el mío, que me quiero muerto
y que al dolor del mundo siempre me despierto.

CLITEMNESTRA: —Calma, calma,
hijo de mi alma,
todo bien está,
estás con mamá.

No has de preocuparte por la catalepsia,
solo has de tratarla con asepsia.

ORESTES: —¿Madre? Ignoro el sentido de esa palabra.

CLITEMNESTRA: —Eso porque impides que tu corazón se abra.

ORESTES: —¿Y quién a la puerta de mi corazón golpea?

CLITEMNESTRA: —Una madre amorosa, no una rea.
Pero ponte de pic, deja que te vea.
¡Eras tan pequeño!
¡Si parece un sueño!
Desde que te fuiste, mi vida es un desvelo
que padezco sin pausa y sin consuelo!

CORO: —Apolo te pide, Orestes,
que crédito a sus palabras no prestes.

CLITEMNESTRA: —¡Esta gente me odia!

CORO: —¡No creas en su parodia!

CLITEMNESTRA: —Nunca sabrás, Orestes, lo que sufre una mujer.

CORO: —¡Dale, bruja, dejate de joder!

CLITEMNESTRA: —Maltratada, incomprendida,
con el alma dolorida,
angustiada siempre por sus criaturas,
cometiendo, por ellos, todas las locuras.

ORESTES: —¿Qué locuras, madre?

CLITEMNESTRA: —¿Por qué crees que maté a tu padre?
 ¿No sacrificó a Ifigenia en honor de Artemisa
 como quien convida una porción de pizza?
 Poco supo él de dolores de parto,
 mientras se daba los gustos hasta quedar harto.
 Cuando el vientre abultado rompía mis ombligos,
 el emborrachábase con sus amigos.
 Cuando se le antojó, se fue a hacer la guerra
 por rescatar a Helena, esa caliente perra.

CORO: —¡No hables así de tu hermana!

CLITEMNESTRA: —¡Digo lo que se me da la gana!
 Cuando ella hizo de Menelao un cornudo,
 le dije a Agamenón: ¡no te metás, boludo!
 Pero él, ni puto caso.
 ¿No tenía su propia familia, acaso?
 Si la otra revolea en Troya la chancleta
 y sigue los caprichos de su gran cajeta,
 ¿qué sentido tiene que nadie se meta?

CORO: —Menelao y Agamenón eran hermanos.

CLITEMNESTRA: —Ifigenia era su hija y la sacrificó.

CORO: ¡Al deseo de los dioses no se opongan, humanos!

CLITEMNESTRA: —¡Este coro de mierda me sacó!
 ¡Los voy a golpear hasta quedar exánime!

CORO: —¿A qué ocuparse de un coro pusilánime?
 Que nobles y plebeyos no confundan sus rangos.
 ¡No gastes, Clitemnestra, pólvora en chimangos!

CLITEMNESTRA: —Hijo mío, ¿te das cuenta?
 Todos me hacen afrenta.
 Nadie me comprende,
 ninguno me defiende,
 ¡y hay que oír todo lo que de mí se inventa!
 ¿No dicen que mandé matarte de bebé?
 Porque inventaron eso, ¿crees que no lo sé?
 ¡Asquerosas e inverosímiles patrañas!
 ¡Atentar yo contra el amor de mis entrañas!
 ¿No habrás creído eso?
 ¡No serás tan queso!

Orestes, ¡dame un beso!
 El primer beso de amor a tu progenitora,
 a la única en el mundo que te adora.
 Ablanda tu corazón, mi corazón te implora.
 ¡Consuela entre tus brazos a una madre que llora!

ORESTES: —Electra se queja de tus malos tratos.

CLITEMNESTRA: —Es que vivo atrapada en una bolsa de gatos.
 Ella nunca me quiso, es igual a tu padre,
 y yo ya estoy cansada de que siempre me ladre.

ORESTES: —El pueblo no te quiere.

CLITEMNESTRA: —¿Es posible que de la chusma otra cosa se espere?

ORESTES: —Mataste a mi padre sin piedad alguna.

CLITEMNESTRA: —¡Vos a mí tampoco me dejás pasar una!

CORO: —Se cosecha lo que se siembra,
 y tú siempre has sido una mala hembra.

ORESTES: —Madre, todo se paga.

CLITEMNESTRA: —¿Y en el amor de una madre todo el mundo se caga?

ORESTES: —He venido a vengar a mi padre malherido
 y a recuperar la herencia de la que me has desposeído.
 ¡Que en mi pecho maltrecho el odio se desate
 en la hora señalada para que yo te mate!

CORO: —¡Macho, dijo la partera!

CLITEMNESTRA: —¿No hallé la palabra que te conmoviera?
 Mira, un día, bajo este mismo techo,
 yo te amamanté con este pecho.
 ¡Que el crimen más atroz aquí no se cometa!
 Hijo de mi alma, te lo pido por mi teta.
 Pon esa cabeza en mi regazo,
 ¡del vínculo más puro no se rompa el lazo!
 Piensa que si errores tan tristes cometí,
 fue porque los dioses obraron contra mí.

ORESTES: —No me enternezcas justamente ahora,
 sabes muy bien, madre, que ha llegado tu hora.
 A ti he venido munido de un cuchillo
 y, si junto fuerza, ya mismo te cepillo.

CLITEMNESTRA: —¿Será posible que no me perdones?

CORO: —La blandura es propia de los maricones.

CLITEMNESTRA: —Muy bien. Si no funciona la ternura sincera,
escucharás entonces mi advertencia certera.
Las Furias vengadoras del crimen contumaz
ni de noche ni de día te dejarán en paz.
Perseguido siempre por sus maldiciones
perderás el sueño en sus imprecaciones.
Justo pago a tus matricidas hazañas,
esas águilas negras se comerán tus entrañas.
De continuo mordido por nueve serpientes,
maldecido de todos, errarás entre las gentes.
Las púas infinitas de los remordimientos
rasgarán hasta el aire de todos tus alientos.
Más fuertes que las Parcas, los dolores eternos
te seguirán cuando mueras hasta los infiernos.

ORESTES: —¿Madre, prepárate para morir!

CORO: —¡Eso es lo que queríamos oír!

Esa bronca contenida, desátala:

Mátala, mátala, mátala, mátala...

(Siguen hasta el final, la muerte es en cámara lenta).

De la mujer impía el reino se libera,
pero el ataque horroroso de las furias nos espera;
semidiosas espantosas que muy poco razonan.

Si matas a tu madre, nunca te perdonan.

¡Querrán cobrarle a Orestes caro lo que hizo!

Nosotros levantemos el cadáver del piso.

Se van con Clitemnestra.

ESCENA 18

ORESTES: —Así se va del mundo la gran meretriz.
Embaucarme quiso con sus dotes de actriz.
Y, mostrándome el pecho, me hizo dudar
de la horrenda tarea que vine a realizar.
¡No conocen tamaños caudales de ponzoña

las más abominables aves de carroña!
Padre, a vengarte vine aquí, frente a tu tumba,
y ahora que lo hice, mi alma se derrumba.
¿De veras te mató? ¿Fue tan infame?
¿O Apolo me engañó como a un salame?
¿El que mató a su madre en su sangre se relame?
¿Puede ser que la asesine y después la ame?
Que sobre tus cenizas mi llanto se derrame
y el cielo entero luego mi crimen me reclame!
¡Fuerzas para afrontar mi sino, padre, dame!
¿De veras te mató? ¿Fue tan infame?

ESCENA 19

- CORO: —¿Qué pasa, Orestes? ¡No aflojes ahora!
No es hombre tan hombre el hombre cuando llora.
- ORESTES: —¿No ha de llorar el hombre que a su madre mata?
¿No merece él mismo morir como una rata?
- CORO: —Ahora con su culpa nos va a dar la lata.
- ORESTES: —Me atormento y creo que metí la pata.
Ya veo a las Furias, esas perras calientes
que, con toda saña, me hincarán los dientes.
- CORO: —Las Furias horribles, execrables niñas,
pesadillas de Grecia que llamamos ¡Erinias!
- ORESTES: —Me consumo en fuego de temor y delirio.
¿Puede alguien soportar este martirio?
- CORO: —¡Fuerza, macho,
aguantate un cacho!
- ORESTES: —Mi dolor no conoce de consuelos ni treguas.
- CORO: —¡No aflojes ahora que vienen esas yeguas!
- ORESTES: —En pedazos me rompo, en dudas me deshago,
en la culpa me ahogo y de terror me cago.
- CORO: —Para zafar de esta habría que ser mago.

ESCENA 20

- FURIAS: —(*En Off*).
Somos las Furias, las perras calientes.
No toleramos actos indecentes.
¡Quien derrama la sangre de un familiar cercano
es más un animal que un ser humano!
Con los actos aberrantes propios de esta familia,
el espíritu severo no se reconcilia.
- CORO: —Él es un pobre chico que vengó a su papá
y esa mujer odiosa bien matada está.
¿Por qué no lo dejan en paz y persiguen a los malos?
- FURIAS: —¡Que se callen los del Coro o los cagamos a palos!
- CORO: —Los buenos argumentos siempre los escuchamos.
Bien lo pensamos,
sabemos que sobramos,
así que nos vamos.

ESCENA 21

- ORESTES: —¿Solo hay para mí soledad y desamparo?
- FURIAS: —Cualquier castigo es poco para tu descaro.
- ORESTES: —Por el tormento agudo de mi conciencia,
¿debo recurrir a los hombres de ciencia?

ESCENA 22

- FREUDÓN: —Apolo Sigmúnides Freudón,
filósofo de vocación
y psicoanalista de profesión.
En el exacto inicio de una nueva sesión.
- ORESTES: —Doctor, creo que no soporto más mi complejo de culpa.
- FREUDÓN: —La culpa es al hombre como al pomelo la pulpa.
- ORESTES: —Siento que mi alma se la llevó el crimen.
- FREUDÓN: —Eso siente la mujer cuando perdió su himen.

ORESTES: —Una imagen fija me lleva a la máxima tensión.

FREUDÓN: —Es el representante representativo de la pulsión.

ORESTES: —Tuve que matar a mi madre con premura.
Hoy soy víctima segura
de la locura.

FREUDÓN: —¡No querrá inducirme a sentimientos de ternura!
Yo soy un hombre de ciencia.
Trate de aligerar la transferencia.
Yo estaba más tranquilo
que un regío té de tilo;
de repente usted llega.
me arroja por el mate una tragedia griega
intentando lograr que me conmueva.
¡Uno no está a salvo ni en su propia cueva!

ORESTES: —¡Soy un hombre desesperado!

FREUDÓN: —Ya lo sé. No soy tarado.
Pero para la condena trágica
ni yo tengo solución mágica.
Usted sabe bien que en la familia de los mitos
todos los personajes están malditos.
Pasan hambres, angustias y calores.
Pagan siempre los errores
de sus mayores.
No los curan ni los médicos ni los amores,
ni los seguidores de Hipócrates
ni los presidentes que leyeron a Sócrates,
ni siquiera un genio de mi tamaño.

ORESTES: —Usted me está dando con un caño.

FREUDÓN: —¿Qué tiene eso de extraño?
¿Mató a su madre y ahora quiere una caricia?
Usted tiene que enfrentar a la justicia.

ORESTES: —Ayúdeme a alejar la saña de las Furias.

FREUDÓN: —No es momento para lamentaciones espurias.

ORESTES: —Siento como si se congelara mi carne mustia.

FREUDÓN: —Usted presenta un cuadro de histeria de angustia,
o, más bien, un cuadro de histeria conversiva;
sobre la diferencia sería bueno que escriba.

ORESTES: –Traduzca, por favor, su lenguaje esotérico.

FREUDÓN: –Digo que además de criminal es un histérico.

ORESTES: –¿Todas las puertas cerradas están?

FREUDÓN: –Usted debe ir adonde los que matan van,
y sin manchar de sangre mi diván.

ORESTES: –El otro señor era más simpático.

FREUDÓN: –No me compare con ese lunático.
Mientras yo desarrollo el buen criterio clínico,
él contempla todo con el ojo cínico.
Las buenas intenciones del positivismo
ya las echó a perder el estructuralismo. Esto para no hablar de la
post-modernidad,
que es a todas luces una barbaridad.
Igual no nos faltó la buena voluntad
y discutimos su caso en la neutralidad.
Hemos buscado el diagnóstico juntos,
como solo hacemos en los graves asuntos.

ORESTES: –¿Y qué me van a dar? ¿Un buen consejo?

FREUDÓN: –No te sulfures, pendejo.
Te sugerimos que hables con los dioses,
siempre será bueno que con ellos te roces.

ORESTES: –Apolo me incitó a matar a mi madre.

FREUDÓN: –Puede ser que ahora tu defensa le cuadre.
(*Aparte*).
El dios se llama Apolo, como yo;
soy divino ¿Sí o no?
Disculpe que abandone la sesión ahora mismo.
He tenido un acceso de violento narcisismo.

ESCENA 23

ORESTES: –¿No me pueden salvar de las garras del odio
estos que de la ciencia se ubican en el podio?
Para vivir mi vida, creo yo,
tuve que matar a la que me parió.
¿Debo llevar a juicio la causa de mis males?

APOLO: —(*En Off*).
 Estos tiempos antiguos son tales
 que aún no se inventaron los tribunales.

ORESTES: —¿De quién es esa voz que acude desde el cielo?

APOLO: —Del dios Apolo, que acude en tu consuelo.

ORESTES: —Las Furias encendidas me persiguen
 y no hallo modo para que su maldición mitiguen.

ESCENA 24

FURIAS: —(*En Off*).
 ¡Si querés ahora nos ponemos a cantar!
 ¡Te vamo' a reventar! ¡Te vamo' a reventar!

APOLO: —No les hagas caso. Préstame atención,
 rescatarte de la pena es mi intención.
 Es preciso que el mundo inocente te crea,
 que te juzgue inocente porque inocente eres.
 Que te den la nueva vida que mereces y quieres.
 Déjame que consulte con Atenea.
 ¿Atenea, diosa hermosa,
 inteligente y valerosa,
 ven que quiero hablarte de una cosa!

ATENEA: —(*En Off*).
 Ay, hermano dios Apolo,
 eres tú galante como tú solo.
 ¿Quieres que te ayude? Dame una tarea.
 Como que me llamo Palas Atanea.
 Es cierto que al pedo en el Olimpo me embolo.
 Desde que terminó la guerra de Troya
 estoy apunada como la india coya.

APOLO: —Quiero que presurosa bajes a la tierra
 y socorras a ese pobre que mató a su madre perra.
 Arma entre los ciudadanos un justo tribunal
 que dictamine luego si hizo bien o si hizo mal.

ATENEA: —Pero, las malas Furias ¿están de acuerdo?

FURIAS: —Nadie puede declarar inocente a ese cerdo.

ATENEA: —Bajemos entonces rápido a la tierra.
Cuando antes se dispara, antes termina la guerra.
(Apareciendo en escena).
¿Tú eres el reo?

ORESTES: —Eso creo.

ATENEA: —Ciudadanos de Atenas, presentaos.

CIUDADANOS: —No buscamos otra cosa que agradaros.

ATENEA: —Que se presente entonces la fiscalía.

ESCENA 25

Entra el fantasma de Clitemnestra.

ORESTES: —¡Pero si esa no es otra que la madre mía!

CLITEMNESTRA: —De todas las Furias soy la delegada.
Considero que aquí la cosa está juzgada.
Mataste a tu madre, ¿no esperarás, cretino,
que un tribunal de mierda vaya a cambiar tu sino?

ATENEA: —Zeus, dios entre los dioses, valora la justicia.
No nos descalifique tu malicia.
El dios Apolo asume tu defensa,
obedeciste a él y esa es tu recompensa.

CLITEMNESTRA: —La sangre familiar no se derrama nunca.
¿Va a quedar ahora nuestra norma trunca?
Si lo perdonamos y otros siguen el ejemplo,
¿violarán ahora a las vírgenes del templo?
¿Se sucederán en vértigo los actos espantosos?
¿Matarán a los hijos, los padres, los esposos?

ORESTES: —Ella mató a mi padre, ahora que lo dices,
cierto como el amor de Penélope y Ulises.

ATENEA: —Los hechos acaecidos
ya son bien conocidos.
Que el pueblo, aquí presente,
nos dé su veredicto concluyente.

CIUDADANOS: —*(Uno por vez, coreográficamente).*
Culpable.

Inocente.

Culpable.

Inocente.

(Etc.).

ATENEA:

—El pueblo se expidió ¡qué disparate!
No hallamos otra cosa que un empate.
Como diosa presidente del jurado,
la decisión en mis manos ha quedado.
Soy mujer, y al hombre busco en el himeneo
cuando de tal deleite se enciende mi deseo.
Soy mujer, más no comparto las astucias femeninas
ni el odio hacia los hombres que alientan ciertas minas.
Orestes nunca se perdonó un acto como el tuyo.
Jurisprudencia indica, y yo así concluyo.
Hoy, que ante mi presencia se dirimen
razón y circunstancias, de tu crimen
ruego a los otros dioses el buen juicio me inspire.
Puesto que la occisa destiló en su seno
para amamantarte su peor veneno
y que mató a su esposo en franca alevosía
cuando él hacia el reposo
de la guerra volvía.
Puesto que también quiso acabar contigo,
y estoy bien informada, por eso te lo digo.
Puesto al fin que, si bien cuando la vida empieza
es indispensable el buen amor de una madre;
cuando los niños crecen, solo puede un padre
infundir en sus espíritus nobleza,
pues la mujer se inclina al deseo ferviente
de encadenar al hijo al centro de su vientre;
a ti, que has vengado al rey Agamenón,
irrevocablemente te concedo el perdón.

CLITEMNESTRA: —¿Entonces ya son libres los asesinos?

ATENEA:

—De los hijos maltratados salvemos los destinos.
Que las Furias disuelvan su rabia desatada.
Las pasiones odiosas no nos llevan a nada.
El Olimpo juzgó,

y es cosa cierta
que a Orestes redimió.
Abridle ahora la puerta
del reino que perdió
por su madre ya muerta.

LACANOTES: –Después de tantos daños...

FREUDÓN: –Y tantos desengaños...

LACANOTES: –Y de tantos héroes que se fueron a los caños...

FREUDÓN: –Este no sucumbió...

LACANOTES: –Y se lo perdonó.

FREUDÓN: –Vivió noventa años...

LACANOTES: –Y, luego de sufrir tantas y atroces escenas...

FREUDÓN: –Reinó apaciblemente sobre Argos y Micenas.

LACANOTES: –Encontró gloria y amor y hasta olvidó sus penas...

FREUDÓN: –Según cuentan las antiguas inscripciones helenas.

LACANOTES: –Fue amado por su pueblo y respetuoso de la Ley,
Por eso...

FREUDÓN Y LACANOTES::

–¡Viva Orestes!

MUCHAS VOCES:

–¡Viva el rey!

Telón o Apagón.

FIN

La dramaturgia de Mariano Moro

SONETO EN CUATRO DIRECCIONES

Tengo a la izquierda la ilusión perdida,
ese rojo furor de gesta rusa
que, adolescente, huyó en ronda confusa.
¿Qué saben las ideas de la vida?

A mi derecha, un sol que se descuida
en frío razonar que no se usa,
fuente que, al no brotar, queda inconclusa.
Hombre que es hombre empieza en homicida.

Quedan detrás retazos de ternura
contra espinosos bosques fantasmales
que a borbotones turbios se soñaron,

y, por delante, la sorpresa pura,
rubias trompetas que no son triunfales
pero que ríen, sí, porque cantaron.

Mariano Moro (noviembre de 2018)

SU VIDA

Mariano Moro nació en Mar del Plata el 30 de mayo de 1967; allí creció, se formó, y conserva grandes afectos. Su trayecto artístico se ha desplazado, sobre todo, entre su ciudad natal y Buenos Aires. Descendiente de españoles, es memoria viviente de su abuelo, que fue fusilado en 1936 durante la Guerra Civil y pervive en su escritura y el amor por esa lengua. Entre sus recuerdos, Moro atesora el afecto de su abuela materna y de una joven tía con las que compartía juegos y relatos. Marcado por la imagen de su madre leyendo, fue desde muy niño un lector insaciable y, adolescente, se sumergió en las novelas del siglo XIX (Stendhal, Hugo y Dostoievsky), los relatos con poemas españoles anteriores a la Guerra Civil y el Quijote. Estudió en una escuela técnica, donde obtuvo el título de técnico electromecánico. Interesado en los temas humanísticos, cursó

parte de la Licenciatura en Letras y se graduó de Licenciado en Psicología. Sin embargo, su educación iba por el arte. Comenzó su formación teatral como actor en la Escuela Nacional de Arte Dramático (1990-1991), con Hugo Midón en Río Plateado (1992-1993), con Roxana Berco (1991-1994) y con Ricardo Bartís (1994). Estudió también canto con Mariano Moruja (1992-1993) y Técnica del movimiento con Laura Falcoff (1992-1993).

Su curiosidad innata y su “pasión quijotesca” lo llevaron a bucear en las distintas actividades que hacen al teatro, desde la preparación del cuerpo y la voz y la técnica de construcción de roles dramáticos hasta la producción y la escritura. Estudió danza-teatro en la Universidad Nacional de Mar del Plata (1994-1997). En 1997 concluyó sus estudios teatrales en esa universidad, dirigido por Antonio Mónaco. Tomó unos treinta cursos de formación, entre ellos: las “Clases magistrales de teatro contemporáneo”, organizadas por el III Festival Internacional de Buenos Aires (2001), con Alain Platel, Philip Glass, Martin Wutke, Frank Castorf, Augusto Boal, Sotigui Kouyate, José Sanchis Sinisterra y Bob Wilson; un curso de teatro coreográfico (1998-1999), a cargo de los profesores Lionel Ménard, Yacine Perret y Pierrik Malebranche, miembros de las compañías de Marcel Marceau y Philippe Genty; un seminario de tragedia, análisis y puesta en escena (1999), dictado por Adel Hakim, director del Théâtre des Quarters d’ Ivry la Balance; danza contemporánea y estiramiento del cuerpo con Cecilia Elías (2001-2002); entrenamiento actoral frente a cámaras con Roxana Berco (2002); *clown* con Enrique Federman; iluminación y color con Eli Sirlin; recitado de poesía con Luis Felipe Alegre, director de la compañía El silbo vulnerado (Zaragoza, España); cuerpo poético y teatro físico, la pedagogía de Jacques Lecoq y los estilos teatrales del *clown*, melodrama, tragedia, *commedia dell’ arte* y máscara neutra con Thomas Prattki, exdirector de la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq de París y fundador de la London School of Performing Arts; las relaciones entre actuación, dirección y escritura, con Inés Oliveira César y Roxana Berco; narración oral para actores, con Ana María Bovo; el rol del productor en el proceso creativo, con Gustavo Shraier (2003); la traducción teatral, con René Solís, traductor, periodista y crítico de teatro francés (dentro del Ciclo “Tintas frescas”, 2004); la problemática del cuerpo como territorio de creación, con Reynaldo Puebla (San Pablo, 2004); Juego y compromiso, desde la escritura a la puesta en escena, con Javier Daulte (2005); las relaciones teatro-cuerpo a través del movimiento, con Jos Houben, de la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq; y las estrategias para la puesta en escena contemporánea, con Guillermo Heras (España, 2007).

En 1999 nace, de la asociación de Moro con la actriz María Rosa Frega, la Compañía Los del Verso, integrada además por los actores y actrices Mariano Mazzei, Mercedes Elordi, José Minuchín, Emiliano Dionisi, Gabriel Villalba y Limay Berra Larrosa. Con Mariano como dramaturgo y director, Los del Verso abrevan en fuentes como la tragedia griega, el Siglo de Oro español, la *commedia dell'arte*, la danza contemporánea y la ópera. Atentos a las enseñanzas de los grandes maestros del siglo XX y a las propuestas de sus vanguardias, consiguen dar vida a un teatro que cautiva a diversos públicos, sin resignar el compromiso del espíritu ni las ansias de una estética propia y rigurosa. Moro ha creado un modo particular de escritura dramática, y tiene un público consecuente, heterogéneo y entusiasta que asiste al teatro a ver sus obras, sobre todo en Mar del Plata y Buenos Aires. Luego de haber interpretado algunos roles en sus primeras piezas, se dedica a la escritura y la dirección. Sus obras son numerosas: *Matarás a tu madre* (1999); *Edipo y Yócasta* (2000); *Una mujer ardiendo (Fedra)* (2001/2018); *La suplente* (2002); *Fraternidad*, y *Libertad en danza* (2004); *Porque soy psicóloga*, y *Égalité* (2005); *Quién lo probó lo sabe* (2006); *De hombre a hombre*, y *Refugio de pecadores* (2007); *Azucena en cautiverio*, *Retrato de señora con muchacho*, y *Guantánamo* (2008); *El mal menor (Ifigenia)* (2009), *Jesucristo*, *Una mujer en campaña*, y *Tal vez el viento* (2010); *Cleopatra*, y *Eusebio Ramírez* (2012); *Alfonsina y los hombres*, y *El ocaso del malevo* (2013); *Teresa* (2015); *Pobrecito. San Francisco de Asís*, y *Hollywood somos nosotras* (2017); *Lugones, como si se estuviera deshojando* (2018); *Cartas de amor a Salvador*, *El juego de la copa* y *Dar en la tecla* (2019). Moro destaca, por la dificultad de hacerlas y el impacto que tuvieron en su propia vida, dos piezas religiosas: *Jesucristo* y *Teresa*. Adaptó también *El perro del hortelano* y *La dama boba* de Lope de Vega, *La vida es sueño* de Calderón, y *Trabajos de amor perdidos* de Shakespeare. Ganó más de treinta premios, diez de los cuales son internacionales; a ellos se agregan más de treinta nominaciones. Entre sus premios figuran Lobo de Mar, Estrella de Mar (por varias de sus obras), María Guerrero, Florencio Sánchez y Trinidad Guevara. Teatrista de impronta independiente, fue reconocido con el nombramiento como director artístico del Teatro Auditorium de Mar del Plata en la gestión 2016-2019.

SU POÉTICA

Lo culto y lo popular, lo trágico y lo cómico conviven en la poética de Mariano Moro, definida por una gran libertad estética. Las fuentes de su escritura son su vida personal, su fantasía, la historia, la literatura y la religión. “Mi gran

pasión es la literatura y valoro mucho a sus grandes (...) en mí hay una mayor influencia de la literatura que en otros escritores o directores de teatro”⁵⁰.

Opina Moro que, después de tantos milenios de cultura, no se puede inventar nada, solo tomar lo que ya fue hecho por otros y reformularlo según la propia sensibilidad: “Todos estamos obligados a reciclar, y es hermoso cuando uno lo hace con verdadero amor. Lo clásico tiene que volver”. Lamenta el descarte de la cultura clásica por nuestra época, en la que se valora el progreso técnico y económico menospreciando todo lo demás. La afición del dramaturgo por la literatura lo ha llevado a nutrirse, sobre todo, de los clásicos griegos y españoles para escribir varias de sus piezas. Las tragedias griegas proveen temas, trama y personajes a *Matarás a tu madre*, *Edipo y Yocasta*, *Una mujer ardiendo* y *El mal menor*, donde hay un tratamiento renovado de los mitos. Las figuras literarias de Lope de Vega, Santa Teresa de Jesús y Leopoldo Lugones son la fuente de *Quién lo probó lo sabe*, *Teresa* y *Lugones*. Mariano busca sus procedimientos estéticos sobre todo en el teatro del Siglo de Oro español: son característicos su escritura en verso, su comicidad, su lenguaje lúdico basado en la retórica del siglo XVII, la refundición, la metateatralidad, la autorreflexión, la parodia y la ironía.

Escribir en verso, como se hizo en el teatro desde los griegos hasta el siglo XIX, es una elección frecuente en Moro, que se funda en su aversión al predominio de la imagen en la escena y en su gusto por cultivar la sutileza del lenguaje, que le da una dimensión más local a su teatro. Mariano emplea el verso tanto en los diálogos de sus obras como en sus monólogos, con un uso rico y variado de la retórica; algunas piezas contienen poemas suyos. Afirma que, en general, los actores han perdido la relación con el verso, que es fundamental para que descubran la precisión del ritmo, presente ya en el teatro griego, donde todos los versos tenían el mismo ritmo y eso fascinaba al público analfabeto de entonces. Los poetas trágicos griegos le daban la palabra a la gente, podían expresar lo que todos sentían, pero no lo decían, y, por lo tanto, no lo podían pensar. Poder decir mejor las cosas es poder pensarlas mejor, y poder vivir mejor la vida.

Los diálogos de las obras en verso son artificiosos y tienden a la comicidad o a la emoción. La influencia del teatro clásico hace que en ciertos textos de Moro domine el diálogo y casi no haya didascalias; opina que esas aclaraciones suelen ser moldes duros de los que el texto puede prescindir, y él mismo no las respeta al dirigir sus puestas. Otras obras son monólogos perfectos y sutiles;

⁵⁰ Pablo Gorlero, 2010, “Entrevista con Mariano Moro”, en Mariano Moro, *Seis obras*, Buenos Aires, Colihue, pp. 236.

para Mariano, el monólogo en el teatro es lo más difícil de escribir y de dirigir, es el gran desafío artístico. En contra del espíritu que trajo el psicoanálisis a nuestra cultura, el monólogo le da valor a la consciencia, que constantemente se modifica a sí misma. En el teatro le gusta trabajar minuciosamente qué le pasa a una consciencia que con lo que piensa se modifica, cambia al cuerpo que la sostiene y puede dispararse hacia cualquier lugar. Como en la vida, en sus monólogos hay mutación todo el tiempo, porque los personajes pivotan entre distintos estados: en *Quien lo probó lo sabe*, Lope de Vega se mueve entre su fe religiosa, mística, y su pasión por las mujeres, que son las fuentes de su poesía y su teatro. Lo interesante es cuando Lope está mirando a Cristo y pasa una mujer. Aunque Moro no cree que en el arte haya que ser realista, piensa que hay que tener un ojo puesto en la vida como es, que tiene su organicidad, y las ficciones teatrales son una manera de enriquecerla, de vivirla mejor y de intentar comprenderla. Sus monólogos viajaron —con sus propios actores— a España, Estados Unidos, Ecuador, Brasil y Uruguay.

El trabajo con el lenguaje abarca también el uso del habla popular, desde lo coloquial hasta lo soez, con el fin de desmontar el artificio textual del teatro culto para jugar con la burla políticamente incorrecta. Este anclaje humorístico del lenguaje en la cotidianeidad proviene del gusto del dramaturgo por las comedias y farsas latinas y medievales. La parodia lingüística de modelos viejos y nuevos se percibe como una forma de comicidad. La metateatralidad y la autorreflexividad se evidencian en la reflexión sobre diferentes aspectos del texto dramático o espectacular (el metro, la escenografía), el teatro o la ceremonia dentro del teatro, el juego de un rol dentro de otro, la referencia a la literatura y a la vida real, las autoalusiones (mención del nombre del escritor, de los títulos de otras obras suyas), la construcción de personajes portavoces de sus propias vivencias y opiniones, expresadas con su humor irónico. Con esta quiebra de la ilusión de verosimilitud los artificios de la dramaturgia quedan al descubierto.

En la escritura dramática de Moro abunda la parodia de textos literarios y teatrales. Unas veces, el texto parodiado se respeta como un homenaje literario a sus autores originales; otras, el dramaturgo crea su propia versión, agregando fragmentos o estrofas suyas, para producir humor mediante la *contrafacta*, técnica aurisecular que consiste en reescribir un texto prestigioso convirtiéndolo en otro humorístico. Para Mariano, el humor (reírse de sí mismo) permite que el público se adentre en los pensamientos, sentimientos y conflictos de los personajes: “Se llora mejor después de haber reído, y se ríe mejor después de haber llorado”, sostiene. Su teatro de juventud ponía el énfasis en hacer reír constantemente al

público para no aburrirlo. Esa primacía del humor fue mutando con el tiempo hacia propuestas más serias, dramáticas, incluso religiosas, que reflejaban con más fidelidad sus inquietudes y sentimientos de entonces; pero sin abandonar la poesía y el humor de los dramaturgos griegos. La música instrumental o cantada incide mucho en el teatro de Moro, donde sirve para crear climas, anticipar y explicar la acción, sostener el dramatismo o la comicidad de las escenas, y dar verosimilitud a las situaciones. El universo musical comprende un amplio espectro que va desde composiciones clásicas (Schubert) hasta otras populares, tanto tradicionales (óperas, coplas y romances españoles) como populares y comerciales (Joan Manuel Serrat, ABBA). La danza tiene una fuerte presencia en obras como *Libertad en danza*, *Refugio de pecadores* (ambas junto a la compañía de danza teatro Tenedor Libre) y *Tal vez el viento* (de Cecilia Elías, con textos de Moro).

En cuanto a la génesis de sus textos, cuenta Mariano que él parte de la fantasía, macerando en su cabeza alguna idea que insiste, que vuelve cada vez más enriquecida. Retorna como una escena dramática, como un ensueño fantasmagórico, que no está totalmente definido desde lo conceptual, sino que va adquiriendo carne y vida a partir del reconocimiento de que allí hay un valor. Ese germen está a medio camino entre personajes y actores, porque Moro lo piensa como uno o varios actores atravesados por algo. Seres que impactan emocionalmente en su creador, generándole inquietudes intelectuales. Mariano quiere que su teatro sea popular cuando escribe y dirige parte de lo que a él le gusta, pero, a la vez, tiene en cuenta al público, al que quiere incluir en su propuesta para compartir lo que le parece bello, entretenido, conmovedor⁵¹. Por eso, si trata un tema de interés minoritario, se esfuerza para que la gente lo encuentre atractivo. Como director, no modifica su texto ni permite que los actores intervengan en él. Pero en la puesta en escena, le gusta que los actores creativos aporten sus opiniones.

Moro tematiza el amor en sus distintas formas. El amor parental aparece con variantes: padres desmesurados y patéticos que destruyen la vida de sus hijos por someterse a mandatos antiguos, o padres que consienten hasta su propia anulación; hijos que castigan errores pasados o que suplantán a sus padres; hermanos unidos por el horror, la envidia y el resentimiento. El amor de pareja se manifiesta en sus vertientes hetero y homosexual. Se exponen las pulsiones de la pasión y el deseo, y la fascinación que va de la belleza física a la inteligencia. Pero el amor y su felicidad son fugaces: socavados por

⁵¹ Pablo Gorlero, 2010, "Entrevista con Mariano Moro", op. cit., p. 240.

los prejuicios, la locura y el sinsentido, se convierten en dolor y soledad. El poder es otro tema recurrente en sus obras. El poder político es tema de las tragicomedias “grecoides”. Pero son más relevantes otros tipos de poder que se ejercen en las relaciones interpersonales: los que tienen dinero y tiranizan a los desposeídos, los que basan su poder en la violencia física y verbal, los manipuladores de sentimientos ajenos, los que privan a otros de su libertad. Los prejuicios, los mandatos sociales y los valores ético-religiosos portan un gran poder que lleva a la autocensura o a la locura. La cultura argentina es tematizada en obras como *Libertad en danza*, *Fraternidad* y *Égalité*. Estas remiten a los principios de la Revolución francesa, pero aluden también a la formación de las élites locales, educadas en la cultura europea (Francia e Inglaterra), con tendencia a menospreciar lo originario. La religión aparece en el centro de piezas como *Jesucristo*, *Teresa* y *Pobrecito*, donde el autor trabaja en una indagación dramática que encuentra las situaciones y las historias para crear su mirada personal de Jesús, Santa Teresa y San Francisco. La infancia, lo femenino, el amor, la pureza, la tentación, el poder y el mal convierten estas obras religiosas en invitaciones a reflexionar sobre la condición y el comportamiento humano, proponiendo el altruismo como esperanza.

La necesidad de saber sobre las relaciones humanas con sus afectos y conflictos llevó a Moro a estudiar psicología, que es tematizada en varias de sus obras: *Porque soy psicóloga*, *Azucena en cautiverio*, *Matarás a tu madre*, *Égalité*, *Guantánamo*. Asistimos a sesiones de control o de terapia; el idiolecto disciplinar, las características de los profesionales y los referentes con sus teorías sirven a la comicidad de las piezas. El dramaturgo defiende el humor también desde esta perspectiva: el sentido del humor es uno de los parámetros más seguros de buen pronóstico cuando una persona tiene problemas. Sabemos que la vida es difícil, nos vamos a enfermar y morir; y si vivimos mucho tiempo, iremos perdiendo todo lo que nos importa; entonces tenemos que aprender a reírnos de eso. Como psicólogo, Mariano tiene un interés particular por la adolescencia, edad que combina la eclosión de la inteligencia y el extremo de los sentimientos desbordados, la sexualidad naciente y las posibilidades a futuro (*De hombre a hombre*): en la adolescencia salimos de nuestras cárceles o las reconocemos. Pero como artista busca detalles, mientras que la psicología en tanto ciencia busca generalidades, poco interesantes para el arte. La docencia estructura dos textos: *La suplente* y *De hombre a hombre*. En ellos no solo se recrea el proceso de enseñanza-aprendizaje, sino que se muestran las relaciones de poder en el aula. El intercambio intelectual, las frecuentes citas y alusiones literarias, musicales

o de otras artes conducen a la locura o a la pasión amorosa que implica frustración. Explica Moro que la situación educativa le permite hacer hablar a sus personajes —profesores con pretensiones— de ciertos temas con un nivel elevado, sin perder el realismo. La escuela es un sitio en donde se supone que la gente va para transformarse, y en gran parte de eso se trata el drama, sostiene el dramaturgo.

SU OBRA

“Ay, la escritura. Ir a la médula de los recuerdos para descubrir que todo lo convierte en otra cosa. Precisar la memoria y ver que todo deviene cuento, mito, mentira”, define Mariano Moro (*En proceso*, 2009). Un recorrido por algunas obras representativas da una idea de la diversidad, y, a la vez, de la unidad de su poética, lo que deriva en una identidad propia.

Matarás a tu madre

Freudón y Lacanotes, mutaciones de Freud y Lacan, son personajes anacrónicos que, juntos en Grecia, se tienen un amor homosexual perverso; ellos introducen la historia. Moro quiso hacer esta broma por el mérito de esos psicoanalistas de haber rescatado y dado a conocer masivamente la tragedia griega, matriz de toda nuestra cultura. Freudón y Lacanotes no están a la altura de los personajes trágicos. En Orestes es muy fuerte la necesidad de un padre. Su madre lo mató, y también quiere matarlo a él; no tendrá un lugar en el mundo si no recupera la memoria de su padre. Para Mariano, Orestes es “un Hamlet precoz” que duda, detenido en los momentos previos al asesinato, conflictuado con todo lo que debe hacer para matar a su madre y rescatar la memoria de su padre. Por eso decide ir a ver a un psicoanalista. Convertida en una sucia pordiosera por no tener padre, Electra —homenaje a la de Sófocles— está loca y conmueve en su odio: ha esperado toda su vida que asesinen a su madre, y se lamenta por no poder hacerlo por ser mujer; su hermano debe ejecutar el crimen. Enviada por su padre Agamenón, Ifigenia va voluntariamente a su sacrificio, entendiendo que lo hace por Grecia —como Eurípides, Moro reivindica su heroísmo—. Clitemnestra es la villana que, como en las telenovelas latinoamericanas, lleva las de ganar. Ha esperado diez años a su marido para matarlo, y también manda matar a Orestes por ser hijo de su padre y por la predicción. Luego se arrepiente de no haberlo asesinado ella misma, porque los otros hacen las cosas mal o no las hacen. El verso, la combinación de lenguajes culto y vulgar, las malas palabras y el humor son

parte esencial del texto. Mariano no hace una parodia de la tragedia, sino que rescata el humor y el sabor popular propios de las tragedias griegas.

Una mujer ardiendo

Reescritura cómica del mito de Fedra, postula desde el título su humanización. Interpretada por María Cámpora, Fedra desea a su hijastro Hipólito, y, desafiando su destino, arrastra a todos hasta un precipicio. La perspectiva desacralizadora y el ritmo ágil inclinan el mito hacia una comedia donde Moro se ríe de lo que él ama: el teatro griego, el coro, el verso, la relación de los griegos con sus dioses, el idioma. El desenfreno sensorial y la irreverencia caracterizan a los personajes; la variedad de tonos se nota, por ejemplo, en el sentimiento trágico e hilarante de Fedra, y en las reflexiones sutiles e iconoclastas del coro de filósofos salidos de *El banquete* de Platón. ¿Qué son el amor y el deseo? ¿Cuántas clases de amor hay? ¿Cuáles son sus consecuencias? ¿Tienen límites? Estrenada en Mar del Plata mucho después de su escritura, la obra comienza con una ceremonia de los actores que hacen entrar en clima al público recitando fragmentos poéticos de diversos escritores mientras beben y convidan vino. Las interpretaciones y los enunciados líricos de los diez actores y actrices conservan el tenor de la forma en que se hace el teatro clásico. Desde su gran amor por el idioma, Mariano sostiene que todo verso es partitura para que un actor la encarne, le dé sonido y sentido; un actor que expresa en verso de manera precisa lo que siente permite elevar a los espectadores. Él se considera arcaico como el teatro, ceremonia religiosa de encuentro donde escuchamos a los actores hablar mejor que nosotros. Por eso se dedica como dramaturgo a “destilar la palabra”. Moro dedicó varios meses al entrenamiento actoral en la declamación del verso, periodo que funcionó a modo de *casting* hasta conformar el elenco definitivo; la obra se mostró primero como *work in progress* en el Teatro Auditorium, y se estrenó poco después en el Complejo Teatral Cuatro Elementos.

Edipo y Yocasta

Ya, desde el subtítulo, “Tragedia grecoide con humor ad hoc”, la pieza problematiza su pertenencia genérica, por incluir el humor y desmontar la distinción entre los géneros trágico y cómico. Adaptación en clave cómica de la tragedia de Sófocles *Edipo rey*, la obra de Moro agrega y descarta personajes, conservando de su fuente griega a Edipo, Yocasta, Tiresias, un criado y el coro. En la trama de *Edipo y Yocasta*, Mariano incorpora las historias previas de Edipo y de Layo (omitidas en el original), que comprenden los tres primeros actos. Solo

en el acto IV, reescribe el texto adaptado. Los procedimientos que diferencian la obra de Moro son el lenguaje vulgar, el humor negro, el chiste popular, la alusión a la Argentina menemista, la parodia de personajes y situaciones dramáticas, la lascivia hetero y homosexual, la ampliación o condensación de la trama griega, y la ruptura del decoro. Yocasta le reprocha a Layo su desatención y su escaso interés por el inminente nacimiento de su hijo. El rey le confiesa que está enamorado del joven Crisipo, cuyo padre los descubrió y le lanzó una maldición: el niño lo matará y se casará con Yocasta. Layo quiere deshacerse de Edipo, pero un Diputado argentino se lo lleva a los reyes de Corinto Pólibo y Peribea. Edipo duda de su origen, y la Pitonisa intenta un avance sexual antes de revelarle la profecía. Huyendo de Corinto, Edipo se topa con Layo, rechaza su propuesta homosexual y lo mata. Ya en Tebas, vence a la Esfinge, se convierte en rey, y le da cuatro hijos a Yocasta. Tiresias, adivino ciego y travesti, le adelanta a Edipo que la peste se debe al crimen de Layo, y que él es su asesino. Yocasta desacredita a Tiresias, y le cuenta a su esposo cómo murió Layo. Edipo manda llamar al sirviente testigo, quien admite no haber matado al niño. Vuelve el Diputado para informar a Edipo que debe suceder al rey muerto de Corinto, y que es hijo adoptivo. Yocasta pide a Edipo que no averigüe más. El Diputado le da otro indicio al rey: es tebano, él lo compró para los reyes de Corinto. Yocasta se ahorca y Edipo se arranca los ojos en escena, y los arroja al mar. Es expulsado de Tebas, y con alusiones sexuales la Sirena le augura su final casi feliz en Colono.

La suplente

En su planteo se observan rasgos recurrentes de la propuesta de Moro: el humor desde el detalle hasta la desmesura, el trabajo minucioso del lenguaje desde lo más refinado hasta lo más vulgar, el verso, la pasión literaria y la concepción del teatro como diálogo con el público. Azucena Marchitte, profesora suplente de literatura española, da una revulsiva clase especial recitando a sus autores predilectos. Personajes emblemáticos de la cultura, reales o ficticios —sor Juana Inés de la Cruz, Salomé, Fedra, Tosca, Quevedo, Cervantes, Calderón...— se descubren como esencias latentes en la docente y en sus alumnos. Pero pronto sus pasiones y frustraciones la desbordan, emergiendo su verdadero drama personal: noviazgos fracasados, apetitos sexuales reprimidos, sueños postergados de amar y ser amada. La rival de Azucena es Josefina Urrutia, la titular con licencia por matrimonio, quien le sacó la “tarjeta roja” de la felicidad en el aula y en la vida. Aparece el fantasma de una amenaza creciente: la locura quijotesca, que nos lleva en su rocín a otros

tiempos y lugares, bordeando la brecha entre los mundos que soñamos y las miserias que vivimos. La suplente pierde el control al seguir caminos indicados por las evocaciones, los recuerdos, los sentimientos y las palabras. Con humor sutil y desbordante, Mariano explora elementos estéticos provenientes de fuentes como el teatro en verso, el Siglo de Oro, la tragedia griega y la ópera. Historia de amor al fin, *La suplente* nace del delirio literario de quien siempre antepuso la fantasía a la realidad.

La obra plantea uno de los problemas más corrientes del sector docente: la inestabilidad laboral. Esta situación enfrenta a la protagonista con el concepto del “otro”, enemiga que es la titular del curso y ha conseguido un marido que la lleva a Europa. Surgen temas que tienen que ver con nuestra sociedad: la lucha de géneros en un mundo machista, la hipocresía para asumir la identidad sexual, los prejuicios y las presunciones sobre la vida ajena, y la imposición mediática de modelos sin valores. Cada episodio vivido por Azucena se transforma en materia literaria o se asocia con la biografía de los escritores que admira. Ella se identifica con Blanche Dubois, sor Juana, Fedra, Tosca, Salomé, “un Quijote mujer”, y el dramaturgo articula momentos en los que ella actúa transformada en otro personaje con su propio despliegue gestual y corporal. La pobreza lingüística del habla cotidiana y televisiva da pie a una reflexión sobre la palabra en el teatro que, como los modelos de la tradición literaria, es puesta en valor.

Fraternidad

La acción sucede en una sala, en tiempo real. Marta (50 años), la dueña de casa, recibe a su hermana Lucía (49), quien tiene intenciones de suicidarse. La hermana mayor vive en Salta; inteligente, bella, graciosa, fue el objeto de amor de todos los jóvenes, de la abuela y el padre, y es la protegida de la madre. Militante política, madre de dos hijas a las que detesta, vivió el exilio en París. Bebe, no trabaja, y en su narcisismo niega la realidad. Tiene una dependencia enfermiza con su marido, quien suele ausentarse del país, y del que sigue enamorada. La otra hermana vive en Buenos Aires; creció a la sombra de Marta, tímida y conflictuada. Tiene un hijo, está separada de un marido agresivo que la sometió a castigos físicos, y recuerda siempre a su único amor, muerto en un enfrentamiento armado en Córdoba. También vivió en el exilio y se preocupa por su hermana para que deje la bebida y busque trabajo. Marta es agresiva y vampiriza a Lucía; pero su desborde y crueldad hacen que Lucía empiece a revelar secretos que dan un giro inesperado a esa mala relación. Ambas sufrieron una niñez marcada por el autoritarismo paterno, que ocultaba

una ideología filonazi y una doble vida de “viejo verde”. En la adolescencia tuvieron pocos momentos de felicidad.

El sentimiento que las une es la envidia; Marta desprecia la felicidad en la vida de Lucía. Esta le reprocha a su hermana que la dejó indefensa cuando fue militante, y le revela la relación de confianza y amor que tiene con su cuñado Sergio, insinuando una aventura amorosa pasada. Le cuenta también a su hermana que Sergio pasó de ser un guerrillero que hacía inteligencia a integrar una red de tráfico de armas. La verdad demuele a Marta, quien aparenta suicidarse, pero ha fingido su muerte. Rota su relación, las hermanas se separan. En esta obra, donde prima la competencia, el amor fraterno es un sentimiento de amor-odio. Los atisbos de afecto se retraen por la aparición de viejos rencores sin solución. Comenta Moro: “He conocido a estas mujeres, son de la familia. Pero el arte inventa y el artista miente. Reconozco que las cosas más terribles... esas son las verdaderas”. La mezcla de lo trágico y lo cómico, y la evocación de personajes provenientes de otras piezas teatrales de Moro (Azucena Marchitte, la negra Urrutia) caracterizan a *Fraternidad*.

Porque soy psicóloga

Una psicóloga se muestra en su propio análisis, en su peor momento de desborde. Margarita Gallenblasse tiene serios problemas que resolver: el agotamiento y el rechazo que le producen algunos de sus pacientes, alguna historia de amor trunca, la competencia con su hermana. Su psicólogo, a quien llama “Lacan de pacotilla” y con quien también compite en relación con la profesión que comparten, es de los que se limitan a escuchar. Ni siquiera toma nota. Directamente, no responde. El tema de *Porque soy psicóloga* es la imposibilidad de Margarita de hacerse cargo de la verdad en su relación terapéutica. En la delicada intimidad de su situación analítica, ella se comporta como niña buena que es y obedece a rajatabla el mandato freudiano de asociación libre de censura, dejando fluir, en pos del buen suceso terapéutico, su personalidad, su historia, su pensamiento, sus impulsos y la fuerza de sus deseos. En una anagnórisis (o *insight*), la licenciada empieza a tenerlo todo claro y está dispuesta a proceder en consecuencia. Precisa su autor que esta obra “no pretende decir que todos los psicólogos trabajan mal. A los que trabajan bien los admiramos y respetamos, pero no es interesante subirlos a un escenario”. Como psicóloga, Margarita es una francotiradora, diagnostica al pasar, ve enfermedades mentales más que personas. Su desolación hace que el humor del texto sea oscuro. Inspirándose en las comedias griega y romana, Moro muestra

la miseria de un personaje que no es noble. La intención del dramaturgo ha sido rendirles un homenaje a quienes fueron sus compañeras y profesoras de la Facultad de Psicología.

Égalité

La acción se ubica en la década del cuarenta, en un salón señorial de Buenos Aires. Los personajes son Victoria, dama de la alta burguesía porteña; Ortega, pensador español, será la contrafigura de su anfitriona; Facundo (viudo, viviendo triste su duelo), Elisa (soltera, pacata y sumisa) y Manuel (escritor, casado y homosexual). Son amigos de la anfitriona, y los atienden dos mucamas. Según Moro, que los nombres de algunos personajes remitan a conocidos escritores es solo una coincidencia de la ficción. Victoria, admiradora de los intelectuales brillantes, invita a tres amigos para agasajar a Ortega, quien acaba de llegar a la Argentina. Durante la velada, Victoria ejerce un dominio dictatorial, humillando a sus huéspedes —en especial, a su servicio doméstico—, a pesar de abogar por la igualdad entre las personas. Victoria intenta seducir a Ortega. Este propone un juego que consiste en invertir el orden social. Victoria acepta, asumiendo el rol de las mucamas, y los demás se visten lujosamente como la dueña de casa y la suplantán, mostrando su verdadero ser. Elisa expresa su resentimiento y su avaricia, tratando de herir y ofender a Victoria, pero las mucamas defienden a su señora y una de ellas mata a la usurpadora con un palo de amasar. Los amigos, otra vez en su rol, entierran el cadáver en el jardín. Ortega partirá luego de presenciar la ceremonia secreta de la burguesía, y Victoria queda sola con sus frustraciones de escritora y anfitriona. Ortega reflexiona sobre la igualdad: es imposible, y si se la intenta sale cara. Los procedimientos cómicos usados son la caricatura, el humor negro y la ironía.

Quien lo probó lo sabe

El espacio escénico tiene muy pocos elementos (ataúd, cruz, imagen de San Sebastián), asemejándose a la mínima escenografía de los corrales de comedias del Siglo de Oro español. Allí, Lope de Vega narra su autobiografía ante el tribunal del Purgatorio que lo ha de juzgar, poniendo especial énfasis en el balance y justificación de los acontecimientos que provocaron transformaciones radicales en su vida. Los espectadores, que se involucran con el personaje, cumplen ese rol de jueces; Lope juega, se burla, los increpa o los provoca. Otros interlocutores de Lope son la imagen de San Sebastián y Amarilis (Marta de Nevares), recurso que sirve para la evocación de sus

amores. En la polifonía de la obra se advierte la existencia de la voz de Moro, quien escribe el discurso del personaje Lope de Vega como una autobiografía ficcional, a partir de distintas biografías de Lope publicadas durante el siglo XX, que se distinguen por articular la narración de los hechos de las distintas etapas de su vida con citas de sus obras dramáticas y líricas. Hay cinco textos que pertenecen a otros escritores: Jorge Manrique, el Marqués de Santillana, García Hurtado de Mendoza, Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo. La función de las citas de Lope es describir lugares, situaciones y estados de ánimo. En cambio, las de los otros autores son usadas para sostener una argumentación, una burla, privilegiar la figura del escudero por sobre la del caballero, o distender mediante la risa. En este extenso monólogo que es la confesión de Lope, Moro usa recursos de los clásicos españoles, como el metateatro, el decorado verbal, la autorreferencialidad y la ironía.

El itinerario autobiográfico no sigue un orden cronológico, sino que comienza evocando la muerte del personaje. Lope despierta de su muerte con el cuerpo rejuvenecido por un fuego purificador. Detalla las circunstancias de su enfermedad y su muerte, los funerales y el cortejo fúnebre en Madrid. Termina contando la llegada a su última morada, la iglesia de San Sebastián. El segundo recorrido se centra en Madrid, ciudad natal de Lope. Allí, el escritor recuerda a su madre, que no dudó en seguir hasta Madrid a su padre, un bordador mujeriego y poeta, quien al final de su vida socorrió a enfermos y escribió poemas religiosos. Lope recuerda sus amores tormentosos con la comedianta Elena Osorio, su casamiento con la raptada Isabel de Urbina, su participación en el combate de la Armada Invencible, la muerte de su hermano y su partida a Valencia. El tercer momento comprende el destierro del dramaturgo, primero en Valencia, donde nace Antonia, su primera hija, y luego en Alba de Tormes como secretario del Duque de Alba. La ideología de *Quien lo probó lo sabe* denuncia la prepotencia e ignorancia de los nobles, a quienes Lope se verá obligado a servir en distintos momentos de su vida, marcada por la mucha fama y el poco dinero. Lope cuestiona un estamento social que dejó de lado sus valores. La mentalidad conservadora del antiguo orden señorial se corresponde con la religiosidad contrarreformista de Lope. Este critica a los reyes Felipe III y Felipe IV por ser “malos gobernantes”. Esta etapa termina con la muerte de Isabel como consecuencia del parto de su hija Teodora, y la de su hija mayor.

El cuarto itinerario vital de Lope se define por su triunfo en toda España como dramaturgo, el indulto real, el regreso a Madrid y el reencuentro con Elena Osorio. Se casa con Juana Guardo, pero tiene como amante oficial a

Micaela Luján, y tiene hijos con ambas. Nace Carlos Félix y muere siete años después, que sume a Lope en un profundo dolor. Su esposa Juana muere al nacer Feliciano. El dolor por estas pérdidas cierra la cuarta etapa y provoca que Lope, hastiado del mundo, intente redimirse mediante el ascetismo, la flagelación de la carne y el cultivo de los géneros religiosos, proceso que culmina con su ordenación sacerdotal. El ocaso llega en la quinta y última etapa vital del personaje: lleva cincuenta años como comediógrafo y el público ya se ha cansado de sus comedias. Fracasa su último pedido de empleo en la corte como cronista de Felipe IV. Sacerdote, se enamora y es correspondido por la joven Marta de Nevares, casada. Esta pasión es rota por la ceguera y la locura de Marta, quien luego de recuperar la cordura muere. Tristeza y soledad marcan sus últimos años con la pérdida de tres hijos: muere Lope Félix, Marcela entra al convento y Antonia Clara es raptada. El recorrido autobiográfico se cierra con una recapitulación final, en espera de la muerte aliviadora.

De hombre a hombre

Moro define su tema y toma posición: “Es una obra de amor entre dos hombres, pero no es de temática gay estrictamente. No hago panfleto ni adoctrinamiento sobre ninguna cuestión, aunque creo que un profesor debería abstenerse de mantener un vínculo amoroso con un alumno” (Mascareño, 2010). El dramaturgo quiso tributarle un homenaje al teleteatro de Alberto Migré, donde los personajes se expresaban de manera más artificial que en el naturalismo actual, pero con un lenguaje orgánico a la historia contada. La acción se localiza en una escuela secundaria de “alguna ciudad argentina”, durante gran parte de un ciclo lectivo (seis o siete meses). En un curso con problemas de conducta, el profesor Juan Manuel (unos 30 años) se presenta ante sus alumnos, entre los que está Andrés (16). Profesor y estudiante comparten su afición por Whitman y García Lorca. Juan Manuel (creyente) y Andrés (agnóstico) discuten sobre religión. Andrés habla con su profesor de hombre a hombre, en un impulso de seducción que no sucede. Juan Manuel le propone a su alumno preferido presentarse en un concurso de literatura poético-filosófica. Andrés Aguilera gana el primer premio. Recita en clase su trabajo, pero no el premiado, sino uno que improvisa sobre el amor que siente por su profesor. Andrés encara sexualmente a Juan Manuel y le propone irse a vivir juntos. Pero Juan Manuel prefiere un amor platónico: solo quiere complicidad, conversaciones, escapadas. El profesor pide una licencia por un viaje de estudios. Se despide de sus alumnos, sin saber si va a volver. Andrés le hace sus

últimas preguntas sobre amor y relaciones entre docentes y discípulos griegos, que Juan Manuel no sabe responder.

Esta historia de amor, nacida de una estimulante relación intelectual, está mediada por la tensión entre el dogma religioso y el prejuicio por un lado, y la búsqueda de la verdad y el amor, por el otro. Los roles socialmente aceptados de docente-alumno son transgredidos, y asistimos a un proceso de acercamiento amoroso que culmina en un espacio íntimo de seducción y encuentro físico. Pero la diferencia de proyectos vitales provoca la ruptura de los amantes. La docencia determina roles delimitados para que el proceso de enseñanza-aprendizaje pueda cumplirse. El poder del profesor sobre los adolescentes deriva de su posición institucional, de su madurez emocional y de la palabra. Esto puede generar omnipotencia y violencia verbal en el aula. A la vez está la necesidad de ser aceptado, respetado y querido. Por eso la conducta del docente oscila entre la seducción y el maltrato. En un proceso de autoconocimiento, Juan Manuel descubre su homosexualidad, sus contradicciones, la falsedad de sus valores morales, el amor prohibido. Finalmente, las creencias religiosas del profesor se imponen sobre el deseo.

Azucena en cautiverio

Vuelve la profesora Marchitte de *La suplente*, pero lo que fuera monólogo grotesco se torna comedia hilarante y preciosista. La obra sigue el esquema de una consulta psiquiátrica con impronta freudiana. El psicoanálisis, la literatura y la música estructuran la acción y distancian de la emoción. Azucena terminó la clase con la crisis emocional sufrida frente a su alumnado (*La suplente*), y ahora es internada de urgencia en un hospital psiquiátrico, donde la atiende un joven médico. En la sesión se habla de fracasos, de las agresiones al ser amado, de los insultos, de la transferencia y los señalamientos, y de la actuación teatral. Una vez más, el mundo se empeña para que nada resulte como se espera: la mujer se enamora del doctor y comienza un juego de mutua seducción, que los une por sus gustos comunes en literatura y en música. Ante la imposibilidad de realizar un diagnóstico, el psiquiatra revela que no es médico, sino un interno que busca la libertad. Con su vulnerabilidad y su locura, ambos deciden huir para compartir su vida. La intertextualidad con poemas, canciones y obras teatrales de otros autores, textos a veces respetados como homenaje literario y otras modificados en versión del dramaturgo, transforma el estilo, y la “contrafacta” construye el humor. Las canciones remiten a la situación vital de Azucena y le dan espesor a ese personaje frágil. La parodia se nota no solo en las distintas

formas de reescritura, sino en la coexistencia de diferentes registros actorales en una misma escena.

Retrato de señora con muchacho

La acción desarrolla la breve historia de amor de una pareja con gran diferencia de edad: Luisa (entre 40 y 50 años) y Ángel (entre 20 y 25), mostrando momentos de su vida a lo largo de algunos meses. El espacio dramático donde transcurren los diálogos y soliloquios comprende diferentes interiores (universidad, la mente de Luisa, su casa) y exteriores (parque de la universidad). Luisa y Ángel se encuentran en una dependencia universitaria donde van a estudiar, ella Filosofía y él Historia. En el parque se revelan mutuamente su historia sentimental: relaciones con final desdichado. Ella se ha divorciado de un marido rico e infiel, y tiene dos hijos viviendo en Europa. Él ha sido pareja de una psicóloga y, cuando quiso terminar con esa relación opresiva, ella se suicidó ante su vista. Luego Luisa se transporta al día de su boda con el fluir de su conciencia, reconstruyendo sus sentimientos de cuando caminaba hacia el altar. Continúa el juego de seducción entre Ángel y Luisa, se enamoran e inician una relación amorosa. Pero Luisa tiene dudas, y reflexiona en un monólogo sobre temas femeninos contemporáneos, relacionando su situación de fugaz felicidad con la de Norma (Vincenzo Bellini) y Medea (Eurípides). Ángel le pide a Luisa convivir con ella, quien tiene celos de las chicas que lo rodean. El joven deja los estudios y el trabajo. Luisa lo lleva a Europa, donde conoce a sus hijos. De regreso, Soledad, hija de Luisa, va a vivir con la pareja. Ángel le es infiel a su pareja con Soledad; Luisa se aparta y hace su duelo. Soledad queda embarazada de Ángel. Luisa los ayudará en su vida de pareja, pero echa de su casa a Ángel. El humor negro, los soliloquios, la metateatralidad, el teatro dentro del teatro y la parodia estructuran el texto.

Guantánamo

Obra que combina el drama absurdo, la comicidad paródica, la música, la danza, la ruptura de la cuarta pared y la autorreflexividad. Apasionado por la observación astronómica, Saverio es un dentista de un barrio periférico de Buenos Aires; está casado y vive con su esposa, su suegra y dos hijas. En su celda hay una silla, un telescopio e instrumentos de medición en un bolso y una caja. Al despertar, el personaje percibe la caja y el bolso, del cual extrae los aparatos que no consigue armar. Saverio tiene un afecto especial por su confidente: el telescopio, mediante el cual accede a los secretos del universo. Solo y

desesperado, Saverio ignora quiénes son sus carceleros y la causa de su encierro. El dentista entabla un diálogo-monólogo con su telescopio: le recrimina su resistencia a ser armado, le habla de astronomía, de política. Saverio cree que lo encerraron los norteamericanos. Estos, en el sueño “disparatado” del prisionero, han instalado una base militar en Guantánamo, donde él vivía solo hasta que trajeron muchos otros presos que eran torturados y hablaban idiomas desconocidos por él —quizás árabe o turco—. Una retrospectiva hacia su juventud lo hace pensar sobre la irreversibilidad del tiempo: no sirve volver al pasado. Aparece una voz en *off* con estilo de un conductor de TV que maltrata a Saverio con burlas y lo espía con cámaras invisibles, poniendo al lector/espectador en el lugar de una audiencia de *reality* televisivo. Saverio implora por su liberación, y termina cayendo en la cuenta de que está en la TV, donde la Voz le informa que le cumplirán un sueño. Pero a él ya se le han muerto. La cárcel de Guantánamo simboliza la soledad, la falta de vínculos afectivos y la tortura sin ley; y el telescopio, la fe en la ciencia, que ha reemplazado a la Biblia.

El mal menor

Es una adaptación humorística de *Ifigenia en Áulide*, de Eurípides. Ifigenia debe sacrificarse para lograr que los griegos lleguen a Troya y la batalla tenga lugar. Si no lo hace, la diosa Artemisa jamás concederá los vientos necesarios para trasladar la flota a la costa troyana. Menelao le plantea a su hermano Agamenón que Ifigenia debe poner su vida a disposición de la patria, como lo hacen a diario los generales. Desarmado, Aquiles recalca una relación homosexual con Patroclo. Todos sufren, los padres se destrozan, pero Ifigenia decide entregarse mansamente al cuchillo. ¿Es un ejemplo? Ifigenia representa el mal menor, la pérdida reducida al número uno que traerá la gloria a miles, como si las pérdidas fueran cuestión de número; patriotismo al extremo. Ante tales ejes de acción dramática, Moro sostiene la escritura en verso, y arrasa con la red mitológica de símbolos, cruzando la línea de la tragedia y la comedia. Con un humor desopilante, desarma roles para someterlos al filtro del sentido común contemporáneo y desnudarlos de toda protección. De gran incidencia en la acción, el personaje femenino del Coro cumple el rol anticipatorio, explicativo y reflexivo de la tragedia clásica, sumando un humor basado en alusiones sexuales dirigidas a los personajes masculinos, referencias anacrónicas que liberan la tensión argumental transportando al espectador hasta el presente, y un *leit motif* que remite al incidente que detonó el conflicto: la cierva de Artemisa muerta por Agamenón. En la escena final, el Coro abandona el tono humorístico para enunciar la postura ideológica de la

obra, problematizando el deber. ¿Cuál es el mal menor? ¿Somos nosotros capaces de establecerlo? A la hora de inmolar, estamos del lado del verdugo. Debemos librarnos de nuestros sacrificios humanos cotidianos, porque nuestros hijos pueden ser las peores víctimas de nuestra militancia.

Jesucristo

No es una obra didáctica ni deliberadamente polémica. Al modo de una pintura, es el retrato vivo en la carne y la palabra, la acción y el sentimiento de una figura que, además de religiosa, es dramática y poética. Jesús se dirige al público con relatos, evocaciones, representaciones de diálogos donde hace otras voces, sonetos, proverbios, visiones, situaciones. El resultado es la progresiva revelación de los sentimientos y de la visión de la realidad que caracterizan al personaje. Algunos rasgos que destaca el autor en su Jesús son su infancia, su madre, la mujer como camino a Dios, la reversión del mal, la ofrenda del ser y la ignorancia como fuente de la sabiduría. Moro selecciona de la Biblia los personajes y situaciones de alto contenido dramático que le ayudan al Jesús personaje de su obra a revelar su interioridad. De la infancia de Jesús resalta el constante recuerdo de su madre y del llanto de las madres de los niños inocentes cuando él era pequeño, pasaje del evangelista Mateo. Ligada a la subsiguiente huida de Egipto y al nombre de José, evoca al José hijo de Raquel del libro del Génesis. Vendido como esclavo por celos por sus hermanos, transforma la injusticia en salvación para ellos. El destino de José es como un espejo en el que Jesús mira su propio destino. El autor bebe también en los libros sapienciales de la Biblia. Hay rastros del Libro de los Proverbios, de la Sabiduría, del Eclesiastés y de los Salmos. Aquí es la mujer el modelo de la sabiduría auténtica y vital, compartida por Jesús. El personaje de Mariano intenta transmitir la capacidad de infancia. En el conflicto de Jesús con los sabios y prudentes se nota la intertextualidad con varios libros de los Profetas: pasajes de Isaías, Jeremías y Ezequiel están integrados en la dramaturgia.

Como los profetas, Jesús encarna en sus sentimientos los del Dios de amor fiel a la Alianza. Y en el Jesús de Moro, lo que desencadena la muerte violenta es vivido como ofrenda. Aquí se encadenan las utópicas visiones apocalípticas afines a Isaías y Daniel, en las que se expresa la perspectiva central de la obra: la ofrenda de amor como potencialmente transformadora. En la propuesta de Mariano es determinante el trabajo con la tentación, lo demoníaco y el mal. La invitación al uso del poder es el centro de la tentación a la que Jesús responde perseverando en la humildad y aceptando la extrema fragilidad de

la que brota una súplica. Afin a lo que Pablo llama en la Carta a los Filipenses “anonadamiento”: amor que hace lugar a todos los otros y así al Otro. Esto acentúa la humanidad de las escenas del camino a la cruz y de la crucifixión. La enseñanza que el Jesús de Moro quiere transmitir a sus discípulos es la actitud del niño: preguntar y, ante cada respuesta, volver a preguntar. El no saber, que resuena en pasajes de los Evangelios, es una perspectiva que está en toda la obra. “La humanización de los dioses viene a interrogarnos, y las respuestas no están.” (Moro, 2010). Mariano ha dicho que *Jesucristo* es su obra preferida porque cambió su vida: con ella se convirtió, al descubrir su religiosidad y su fe. Los sentimientos religiosos son los más elevados que podemos tener; y eso resignificó toda su vida y su trabajo para bien. El teatro se desprende de la religión; y como dramaturgo, poder andar con naturalidad por esas aguas lo ayuda mucho cuando “baja” a la realidad.

Eusebio Ramírez

Humor, sensibilidad y lucidez son las armas con las que Eusebio Ramírez, transformista que deviene travesti, enfrenta las asperezas y hostilidades del caos circundante. Con desparpajo y melancolía, ella (interpretada por Gabriel Villalba) monologa sin parar al lado de su novio que parece dormido, haciendo un recorrido autobiográfico mientras zurce un vestido de lentejuelas y prepara en el camarín de un bar gay su *show* nocturno, que esta vez será diferente. Eusebio se distingue de “las otras”, a quienes desprecia y excluye; es el mejor transformista del mundo y nunca salió de Argentina. Es fan de divas como Marilyn Monroe, Rita Hayworth y Sara Montiel. “Si el pasado tiene menos geranios en los balcones que cadáveres en el ropero, si el amor antes que hacer un guiño prefiere dormir a pata suelta, si los destinatarios de nuestros esmeros nada pueden recibir porque están demasiado ocupados en taponar sus propias penas, el coraje puede conservar la pelota aunque lleve corpiño y, como sabe reinventarse a sí mismo, puede encontrar recursos para gambetear las contingencias”, escribió Mariano sobre su obra. En ella hay alusiones religiosas —Eusebio se hizo travesti para parecerse a la Virgen, y Dios es un travesti que hizo al mundo diverso para no aburrirse—, y políticas —reflexión sobre la heteronormatividad, la monogamia y el binomio masculino/femenino como mecanismos opresivos—. Pero Moro aclara que su intención no es hacer visibles las sexualidades diferentes, ya que si alguien quiere proclamar una idea, debe simplemente declararla, no disfrazarla de trabajo artístico: la nobleza de una causa no da calidad a la obra.

Alfonsina y los hombres

A setenta y cinco años de la fuga de Alfonsina al mar, la compañía Los del verso presentó este espectáculo de “poesía en movimiento”. Para Moro, la poesía es el origen, sustento y reservorio de todas las artes; pero es marginal. Brota para ser dicha y encarnada; para golpear, mover y moverse, inmischuirse. Se vuelve música, canto, danza, ensueño, escultura. Se empapa de amor, filosofía, drama, juego, ironía y dolor. Y de silencio. Esta obra no es documental ni feminista —explica el dramaturgo—, “es una mujer expulsada de la muerte, convertida en arte.” Alfonsina es “pasión, impulso, imaginación, rebeldía” (Moro, 2011): “¡Aire, más aire para el alma mía!” , grita. Desde la niña que jugaba con la idea de la muerte en sus primeros papeles, hasta la mujer desgarrada que la diseñaba como un objeto de arte, la experiencia vital de Alfonsina abarca a la niña suiza, la mentirosa de San Juan, la que idealizaba a su padre, la actriz vocacional, la que cantaba tangos, la maestra, la dramaturga, la intelectual, la enamorada de los hombres, la madre soltera, la oveja descarriada, la que no quería la soledad y quedó sola. Pero, sobre todo, la necesaria poeta. Mariano enhebra la vida emocional de Alfonsina a través de sus palabras, plasmando una recopilación hilada de sus poemas, en los cuales ella escribe los acontecimientos de su vida entera. Se percibe el desfase entre esta mujer moderna, incluso contemporánea, y una Argentina vieja y prejuiciosa. El texto está centrado en el vínculo que la poeta tenía con los hombres, su debilidad. Alfonsina tenía muchas expectativas puestas en el amor, y lo que obtenía era frustrante y patológico. Por amor se entregaba y se despersonalizaba, y terminaba enojándose consigo misma. Para Moro, Alfonsina convirtió su suicidio en algo artístico; él admira su coraje para tirarse al mar y tragar agua salada hasta morir, llenando así de poder su propia muerte.

Teresa

La obra retrata a Santa Teresa de Ávila, mística y escritora, fundadora de las Carmelitas Descalzas en el siglo XVI, y canonizada en el siguiente. Fue dos veces procesada por la Inquisición, e inspiró a muchos con sus obras y su personalidad cautivante. Es la Patrona de los escritores de lengua española. A través de un extenso y profundo monólogo interpretado por Victoria Moréteau, el autor busca exponer la intimidad de una mujer que en su celda escribía y hablaba con Dios de tú a tú. Teresa fue la primera persona de la era moderna que escribió su autobiografía; en ella, hizo un alegato feminista y ella misma lo tachó. Pero se pudo leer: decía que Dios encontró más fe y más piedad

en las mujeres que en los hombres, y que Él iba a verlas de otra manera y no como las ven los jueces del mundo, que son todos hombres, para quienes no hay virtud de mujer que no tengan por sospechosa. Como escritora del Siglo de Oro, se distinguió de otros que usaban un lenguaje culto (Cervantes, Calderón, Lope) por escribir como se hablaba en su época. Se autodefinía como una “monja descontenta”, porque buscaba superarse a sí misma y alcanzar metas impensadas; uno de sus libros se llama *Camino de perfección*. Las monjas que convivían con ella dieron testimonio de sus proezas, aventuras y rasgos sobrenaturales. Santa Teresa reformó una orden religiosa de hombres generando una guerra; la orden de los Carmelitas pasó a ser de los Carmelitas Descalzos, volviendo a la austeridad y pobreza de los primeros ermitaños del Monte Carmelo. Y fundó el primer convento de Carmelitas descalzas, entre muchos otros de mujeres, que se autosustentaban. Una madrugada encabezó la fuga de monjas carmelitas de un convento feudal de Ávila que tenía como Madre Superiora a una princesa nada austera, que las mataba de hambre porque ellas pretendieron hacerla observar las reglas de la orden. Cuentan las monjas que Teresa levitaba, y la tenían que sujetar del vestido para que no se les fuera volando. Tuvo siempre serios problemas de salud; murió a los 22 años, la velaron varios días y, cuando la estaban por enterrar, su padre pidió esperar; al tiempo despertó y siguió viviendo hasta los 67 años.

Moro sintió un llamado a escribir sobre la santa, como si ella lo hubiese elegido, cuando en el pequeño pueblo de Alba de Tormes vio su tumba, su corazón traspasado, su brazo, en la cama de la celda donde murió; se preguntó por qué ese encuentro. La obra comienza con esa imagen que guardó en su memoria; si bien refleja su vida pública, pone el acento en el rol de escritora descollante de Teresa, de quien Mariano había leído en su adolescencia *Las moradas* o *Castillo interior* (1577). Escrito en lengua coloquial, ese tratado de oración considera nuestra alma como un castillo de diamante o cristal con siete aposentos; la morada principal (la última) alberga los secretos entre Dios y el alma; la puerta para entrar en ese castillo es la oración. Orando es posible alcanzar la espiritualidad, la gracia mística, para imitar a Cristo en su padecimiento, fortalecer nuestra flaqueza, y con esa fuerza servir a los demás salvando sus almas. Retomando el libro años más tarde, Moro comprendió que Teresa puso allí en palabras la experiencia mística de Dios. Mariano nota que la temática religiosa es resistida por una parte del público, al que no es fácil convocar: unos rechazan la religión y todo lo asociado a la Iglesia, y otros, creyentes, tienen miedo de sentirse ofendidos. Contó entre sus espectadores

a varias monjas carmelitas que le han dedicado su vida a Teresa; cuando terminaba la obra, le decían “Santa Madre” a la actriz.

Lugones, como si se estuviera deshojando

Describe la última hora con vida del escritor argentino, quien se suicidó en 1938 en el Delta del Tigre al saber que no podría seguir estando al lado de una joven que fue un gran amor: Emilia Cadelago. Poeta, cuentista, periodista, historiador, educador, traductor, filólogo, político y diplomático, Lugones era un hombre pudoroso y recatado, casado con hijos, respetuoso de las formas; siendo mayor, se enamora locamente de Emilia, de quien lo obligan a separarse. Encarnado por Juan Pablo Carrasco, el Lugones de Moro se desafía a sí mismo en la habitación de un hotel, preguntándose cuántos versos suyos es capaz de recordar antes de morir. Mariano conoció la obra de Lugones desde niño, y quiso homenajear al vilipendiado escritor por haber revolucionado la poesía, y por haber sido el maestro de Borges. Destaca la honestidad con la que vivió, más allá de sus cambiantes posiciones políticas: se mantuvo con su sueldo de bibliotecario sin acomodarse jamás con ningún gobierno. La intencionalidad de la obra de Moro es poética, no política; no pone el acento en el morbo del suicidio, sino en la voz lírica que protagoniza la escena. Este elaborado monólogo ofrece a los espectadores un camino emocional a través de la producción poética de Lugones, en todos los tipos estróficos, métricos y rítmicos cultivados por el escritor modernista. El texto de Mariano transita los más diversos tópicos que se encuentran en la poesía de Lugones, desde sus obras tempranas publicadas en *Las montañas de oro* (1897) y *Los crepúsculos del jardín* (1905), hasta las que aparecieron póstumamente en *Romances del Río Seco* (1938). El cuerpo lírico de Lugones alterna en escena con ideas filosóficas, morales y políticas, que acompañan la dramatización de su vida.

Fiel a sí mismo, Mariano Moro no tiene la pretensión de hacer un arte sociológico ni de poder digitar los efectos de su fantasía sobre el imaginario público. “Siempre viví en un mundo un poco irreal, soy un poco Quijote”⁵², ha confesado. Su mundo se puebla de personajes mitológicos (Orestes en *Matarás a tu madre*, hijo y madre-esposa en *Edipo y Yocasta*, Fedra en *Fedra, una mujer ardiendo*, Ifigenia en *El mal menor*), históricos (Victoria Ocampo y José Ortega y Gasset en

⁵² Pablo Mascareño, “Entrevista con Mariano Moro: ‘Soy un poco Quijote’”. La revista del CCC [en línea]. Enero / Abril 2010, n.º 8.

Égalité, Lope de Vega en *Quien lo probó lo sabe*, *Jesucristo*, *Cleopatra*, Alfonsina Storni en *Alfonsina y los hombres*, San Francisco de Asís en *Pobrecito*, *Lugones*, Federico García Lorca en *Cartas de amor a Salvador*), y seres comunes más o menos grotescos (la docente Azucena Marchitte en *La suplente* y *Azucena en cautiverio*, las hermanas Marta y Lucía en *Fraternidad*, Margarita Gallenblasse en *Porque soy psicóloga*, Juan Manuel y Andrés en *De hombre a hombre*, Luisa y Ángel en *Retrato de señora con muchacho*, Saverio en *Guantánamo*, la Mujer exuberante y prejuiciosa de *Una mujer en campaña*, la travesti de *Eusebio Ramírez*, los malevos enamorados David y Cachó en *El ocaso del malevo*). Su dramaturgia elige como género la tragicomedia con derivas hacia el grotesco, el absurdo, el melodrama o el drama. Retomando sus palabras al hablar de la compañía *Los del verso*: los ojos de la memoria puestos en los griegos, el Siglo de Oro, los seres religiosos y los mundanos, “el corazón palpitando el presente y la piel temblando ante el futuro”.

Mariana Gardey

Bibliografía

Andersen, Susana L. (2011). “La antifiesta dramática y la fiesta del receptor: *Egalité*, de Mariano Moro”. En las Actas de las XIV Jornadas Marplatenses y Argentinas de Teatro e Identidad: estética y poéticas de la fiesta (ebook). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades.

Bidegain, Claudio M. (2013). “Edipo y Yocasta revolcados en el diván de Mariano Moro”. II Coloquio Internacional: Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 27 y 28 de junio.

Dubatti, Jorge. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos/Fundación OSDE.

Fiadino, Elsa Graciela. (2007). “En torno a Lope: voces del autor y del personaje en *Quién lo probó lo sabe* de Mariano Moro”. En Osvaldo Pellettieri (ed.), *Huellas escénicas*. Buenos Aires: Galerna.

(2008). “La autobiografía ficcional y su puesta en escena. *Quién lo probó lo sabe*, de Mariano Moro”. En Osvaldo Pellettieri (ed.), *Perspectivas teatrales*. Buenos Aires: Galerna.

(2009). “*De hombre a hombre* de Mariano Moro: seducción y tabú en un diálogo de muchas voces”. En Osvaldo Pellettieri (ed.), *En torno a la convención y la novedad*. Buenos Aires: Galerna.

(2009). “La reescritura paródica de los clásicos: *Edipo y Yocasta* de Mariano Moro”. En el XVIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Buenos Aires, 4 al 8 de agosto.

(2011). “Cuerpo y espacio en *Jesucristo* de Mariano Moro”. En el XX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Buenos Aires, 2 al 6 de agosto.

(2012). “De palabras y de sangre: la construcción de *Jesucristo* de Mariano Moro”. En el XXI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Buenos Aires, 31 de julio al 4 de agosto.

(2013). “*Alfonsina y los hombres* de Mariano Moro: construcción de una autobiografía poética”. En el XXII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Buenos Aires, 29 de julio al 2 de agosto.

Fiadino G. y Villarino M. (2010). “Estudio crítico”. En Mariano Moro, *Seis obras*. Buenos Aires: Colihue.

- (2018). “Cuerpo y voz poética en *Alfonsina y los hombres* de Mariano Moro”. *Teatro XXI*, n.º 34.
- Gomes Diez, Candela. (2017). “El teatro religioso es el más difícil”. Entrevista a Mariano Moro. *Página 12*, Cultura y espectáculos, 6 de mayo.
- Gorlero, Pablo. (2010). “Entrevista con Mariano Moro”. En Mariano Moro, *Seis obras*. Buenos Aires: Colihue.
- Hopkins, Cecilia. (2012). “Ceremonias de inclusión” (Entrevista a Mariano Moro). En *Página 12*. Cultura y espectáculos, 25 de mayo.
- Mascareño, Pablo. (2010). “Entrevista con Mariano Moro: ‘Soy un poco Quijote’”. La revista del CCC [en línea]. Enero-abril, n.º 8. [citado 2014-08-29]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/150/>.
- Moro, Mariano. (2008). “Quien lo probó lo sabe”. En *Revista Teatro XXI*, n.º 26, otoño.
- (2010). *Seis obras*. Buenos Aires: Colihue.
- (2013). “Eusebio Ramírez”. En Ezequiel Obregón (comp.), *Teatro Queer*. Buenos Aires: Colihue.
- (2014). “Jesucristo”. Presentación por Eduardo Graham. En Jorge Dubatti (comp.), *Panorama teatral. Nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Interzona.
- Ortiz Rodríguez, Mayra. (2010). “Las formas del nuevo grotesco en la dramaturgia de Mariano Moro”. En el XIX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Buenos Aires, 3 a 7 de agosto.
- (2010). “La dramaturgia de Mariano Moro: puesta en escena de un nuevo grotesco”. En las Actas de las XIII Jornadas Nacionales de Estética e Historia del Teatro Marplatense (CD Rom). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades.
- (2011). “Parodiando a Edipo: estrategias dramáticas en la contemporaneidad (acerca de *Edipo y Yocasta* de Mariano Moro)”. En las Actas de las XIV Jornadas Marplatenses y Argentinas de Teatro e Identidad: estética y poéticas de la fiesta (ebook). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades.
- (2015). “*Porque soy psicóloga* de Mariano Moro: entre la comicidad, la enciclopedia disciplinar y la elaboración dramática”. En las Actas de las XVIII Jornadas Nacionales de Estética e Historia del Teatro Marplatense: las venas de América Latina. En memoria de Eduardo Galeano (ebook). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades.
- (2016). “Una Ifigenia que enlaza dos mundos: *El mal menor* de Mariano Moro”.

En las Actas de las XIX Jornadas Nacionales de Estética e Historia del Teatro Marplatense: los ecos de Eco (ebook). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades.

(2019). “Cuando Fedra dialoga. *Una mujer ardiendo*, de Mariano Moro”. *Reseñas/CeLeHis*, año 6, n.º 15, abril-agosto.

(2019). “When Poetry is the Protagonist: *Lugones*, the Lord of all the Words”. *The Theatre Times*, 3 de marzo.

Tovar, J. (2008). “Mariano Moro: Combato a los que piensan que el Siglo de Oro solo pertenece a España”. *El mundo. Diario de Valladolid*, Cultura, 23 de julio.

Villarino, Marta. (2007). “La escritura dramática de Lope de Vega en *Quién lo probó lo sabe* de Mariano Moro”. En Osvaldo Pellettieri (ed.), *Huellas escénicas*. Buenos Aires: Galerna.

(2008). “La docencia como material para una dramaturgia. *La suplente*, de Mariano Moro”. En Osvaldo Pellettieri (ed.), *Perspectivas teatrales*. Buenos Aires: Galerna.

(2009). “Cuando segundas partes son buenas o *Azucena en cautiverio*, de Mariano Moro”. En Osvaldo Pellettieri (ed.), *En torno a la convención y la novedad*. Buenos Aires: Galerna.

(2009). “Mariano Moro, de griegos y psicología”. En el XVIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Buenos Aires, 4 al 8 de agosto.

(2010). “*El mal menor* de Mariano Moro: una reescritura de los clásicos”. En el XIX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Buenos Aires, 3 al 7 de agosto.

(2011). “El Jesucristo humano de Mariano Moro”. En el XX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Buenos Aires, 2 al 6 de agosto.

(2013). “Teatro y poesía en *Alfonsina y los hombres* de Mariano Moro”. En el XXII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Buenos Aires, 29 de julio al 2 de agosto.

(2016). Entrevista a Mariano Moro. En el ciclo “Cruce de palabras (encuentros con escritores)” del Teatro Auditorium de Mar del Plata, 4 de mayo.

CAMELLOS



Luis Sáez

CAMELLOS

ACTO ÚNICO EN 5 CUADROS

Inspirada muy libremente en *Una luz que se iba*, de Ricardo Piglia. Obra estrenada en Octubre de 2000 en el Teatro del Pueblo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, con la actuación de Julio Feld, Pablo Iemma, Enrique Iturralde y la dirección de Julio Ordano.

PERSONAJES

RUBEN: recién llegado a la jungla de asfalto, más cerca de los veinte que de los treinta.

MONO: exboxedor, cincuentón.

DORA: Dueña de la pensión, ya pasados los cincuenta, travesti.

(1)

MONO: —(*Sentado, el torso desnudo*). Dicen que, cuando te morís, es como si te durmieras...

VOZ DORA: —(*Cantando*). “Dicen que la distancia es el olvidooo”.

Pausa.

MONO: —Como estar sentado en pelotas sin ver nada y sin cuerpo y sin nada... (*Pausa*). Como un camello perdido en el desierto... (*Pausa*). “Imaginate un camello en el desierto, patovica”... así me decía..., y yo le contestaba “¡patovica las pelotas!”. (*Se toma los genitales*). “¡De acá patovica!”.

VOZ DORA: —(*Canta*). “Pobre solterona te quedasteeeee...”

Aumenta el sonido de la radio portátil; Tito Rodríguez entona “Inolvidable”. Abre luz sobre pieza de pensión; dos camas, separadas por ropero destartado con espejo y única mesita de luz. Ruben duerme en su cama, Mono inicia flexiones sentado en el piso.

LOCUTOR: —(*Off*). “Las cinco y cincuenta y uno en Buenos Aires... escuchábamos a la orquesta de Tito Rodríguez y un clásico inolvidable...”.

Golpes a pared de foro. Una voz, sorda.

VOZ: —Che, ¡bajen esa radio, carajooo...!

Ruben despierta sobresaltado. Tiempo. Contempla asombrado a Mono, que ni lo registra, tiene la vista fija hacia adelante. La radio tose música de tango.

RUBEN: —Hola, ¡buen... día! (*Duda*) ¿o es de... noche? (*Transición*). Me dormí vestido... si seré bolas tristes... (*Sonríe, se sacude el pantalón*). ¡Un acordeón parece!

La radio se queda muda. Mono la sacude.

MONO: —¡Que lo remil parió a las pilas! (*Transición. Reanuda flexiones*). ¡Así que vos me compartís la pieza!

Pausa.

RUBEN: —Sí, yo... me llamo Ruben... Ruben Lencina, ¡mucho gusto!

Extiende la mano que Mono ignora, ajeno en sus flexiones.

MONO: —(*Se detiene, resopla*). ¡Así que sos del interior!

Reanuda.

RUBEN: —No tanto, quiero decir... ¿Conocés Bolívar? Acá nomás, provincia de Buenos Aires... qué será, siete horas de tren... hay un rápido que le pone menos...

MONO: —(*Se detiene, sin mirarlo*). ¿Así que hay un rápido que le pone menos?

RUBEN: —Con viento a favor, cinco y pico... pero me parece que lo están por levantar...

MONO: —¡Y a mí qué carajo me importa!

Retoma flexiones. Pausa.

RUBEN: —Pero vengo a quedarme, eh... Si se llega a dar, me quedo; soy perito mercantil, manejo PC, ¡soy un tipo preparado!

MONO: —(*Se detiene*). ¿Preparado para qué?

Pausa.

RUBEN: —(*Didáctico*). Cuando alguien sale adelante en la vida, se dice que “es un tipo preparado, es un ganador...”.

Pausa.

MONO: —No creo que estés mejor preparado que yo...

RUBEN: —Preparado... ¿para qué?

Campana.

MONO: —Yo soy de Lugano, ¡por eso te digo! (*Reanuda flexiones*). Y me estoy entrenando, ¡no sé si viste! (*Por primera vez lo mira, casi una advertencia*). Porque yo soy boxeador...

Pausa.

RUBEN: —(*Traga saliva*). Sí, me... dijeron.

MONO: —(*Se detiene, alerta*). ¿Quién?

RUBEN: —La dueña, anoche, ni bien llegué.

Luz sobre Dora, Gesticulando. Travesti, Absolutamente pelada.

DORA: —“Que si esto es escandalosooo, es más vengonzosooo no saber ammmmaarr...”. (*Transición. Neutra*). Almuerzo a las doce, cena a las nueve, el que no está no come... (*Oscuridad sobre Dora*).

MONO: —No es la dueña... y cuidate que es una yegua.

Reanuda flexiones.

RUBEN: —Sí, muy amable que digamos no parece.

MONO: —(*Alerta*). ¿Quién?

RUBEN: —¡La dueña!... digo, la gorda esa que me atendió.

MONO: —Es una yegua... ¡una yegua hija de puta!

Reanuda flexiones. Se oyen chistidos, golpes a la pared.

RUBEN: —¿Oíste?

Nuevos golpes. Mono se detiene.

RUBEN: —No pueden dormir, se ve... (*Agrega*). Quién sabe la radio, ¿no?
MONO: —(*Alerta*). ¿Qué pasa con la radio?
RUBEN: —Digo, que no deja dormir a...

La radio se vuelve a quedar muda. Mono la sacude, suena nuevamente. Pronto volverá a enmudecer. Mono tira manos frente al espejo.

MONO: —¡Y que se levanten si no pueden dormir! Al que madruga Dios lo ayuda... ¡y el que anda en la mala pisa mierda y se resbala! (*Se va excitando. Por momentos rodea peligrosamente a Ruben*). ¿Sabés de dónde vengo? De la joda, ¡de ahí vengo! Pero igual, llego y ¿qué me pongo a hacer? ¡A darle y a darle! ¡En este país todo el mundo se cree que llegar es una boludez! Les encanta irse de boca, pero lo que es, ¡nadie se arremanga las vestiduras!
RUBEN: —¿Las qué?
MONO: —(*“Relata” lo que hace*). “Y ataca el campióoonnn, castiga el campióoonnn...!”.

Merodea peligrosamente a Ruben, que recoge su bolso y saca ropas).

RUBEN: —Escucháme, ¿dónde puedo colgar estas cami...?
MONO: —“¡¡¡Lo lleva contras las cuerdaaas...!!!”.
RUBEN: —No, ¿iqué... cuerdas!? Yo te digo en el... ropero, me...
MONO: —(*Inminente*). “Madura el nocáuuu, madura el...!”.

Ruben empuña el picaporte del ropero, pero se aparta en el momento en que Mono descarga un par de violentas trompadas; queda saltando, enseña la mano que acaba de usar.

MONO: —Ja, ¡qué puñete!, ¿viste? Al que agarro con esta, lo hago de goma, ¡eh! Pelota lo hago, ¡eh! Ja, decí, dale, ¿quién se banca semejante cross? ¡Pelota lo hago!, ¡ja! (*Se agita, se lleva la mano a la cintura. Se sienta, tratando de recuperar aire*).

Ruben empuña la puerta para salir.

MONO: —(*Sin mirarlo*). Oíme...

Ruben se detiene.

MONO: —¿Ves esa foto? ¿La ves?

RUBEN: —(*Medroso*). Es... Gatica, ¿no? (*Sonríe*). Mi viejo siempre dice que estaba arreglado con Perón.

MONO: —(*Neutro*). Anoche, cuando me fui, estaba mirando para acá... pero vuelvo y me la encuentro mirando para allá... quiere decir que alguien la estuvo manoseando...

Pausa breve.

RUBEN: —Habrás sido la dueña... quiero decir, la gorda... yo no la toqué.

MONO: —Próxima vez la ponés como estaba...

Pausa. Ruben duda, obedece rápidamente a Mono.

MONO: —Y antes de tocar algo pedís permiso, ¿estamos? La mesita es mía, yo llegué primero, ¿estamos?

Pausa.

RUBEN: —Sí.

MONO: —Sí, ¿qué?

RUBEN: —Sí, disculpá...

Sale. Mono se soba la mano que acaba de usar; es evidente que le duelen los golpes que acaba de dar. Saca de algún rincón un frasquito y lo jala. El gotán de la radio se convierte en el relato de una pelea.

MONO: —Boludo, te dije sacálo... qué te parió, ¿¡qué querés inventar!?

¿O te dejaron sordo de algún mamporro? (*Pausa*). Al que te jedi no le gustó, eh... Cuando sonó la campana, no hizo otra cosa que preguntar: “¿qué pasa con este muchacho? No irá a hacer el monigote con el negro, ¿no?”. (*Pausa*). En serio, dijo así, “monigote”... y eso que a vos te quiere, eh... como un hijo te quiere... (*Pausa*). Espero que con el negro no te mandés una boludez así, lo único que te digo... (*Pausa*). Mirá que el negro no es

joda, eh... no lo vas a cancherear así al negro, ¿me oís? *(Sube relato de la radio)*. Boludo, ¡¡¡contestáme cuando te hablo!!! *(Pausa)*. Las tenés todas con vos... el mundo es tuyo... mina que querés, la comprás... medio Buenos Aires te adora y la otra mitá te odia porque te envidia... pero no te lo vayas a echar en contra al viejo, eh... *(Transición)*. No se dice el viejo... se dice el General... el Ge-ne-ral...

Oscuridad.

(2)

Ruben duerme en su cama. Mono está parado, frontal, con soguita que usa para saltar en las manos.

MONO: —*(La vista fija)*. Usos y costumbres de las soguitas, parte única... *(Salta con la soguita. Se detiene)*. Se tensa la sogá entre ambas manos, de manera que quede bien asegurada, o sea... *(Lo hace, mirando a Ruben)*. Una vez tomada la decisión, se procede a estrangular a la víctima, tratando de no despertar sospechas, y procurando al mismo tiempo no despertar al futuro occiso, siempre que este se hallare durmiendo, en cuyo caso se tratará del paso de un sueño a otro, más placentero y, asimismo, eterno, dos puntos...

Ruben, dormido, se queja como en pesadilla. Mono manotea la almohada de su propia cama.

MONO: —En caso de dudas acerca de la utilidad de la sogá para tales menesteres, para la realización de este sencillo y completo ejercicio se recomienda el uso de almohadas y demás utensilios somníferos, a saber...

Ahoga a Ruben, que despierta aterrado, a los gritos. Mono le chista.

RUBEN: —¿Quién?... ¿quién es?

Mono se sienta en su cama, desde allí le arroja la almohada.

MONO: —¿Me cambiaste la almohada?
 RUBEN: —¿Al... mohada?
 MONO: —¿Entonces quién fue? ¿El gran bonete fue?
 RUBEN: —¿Te... cambiaron la almohada?
 MONO: —Habrá sido la yegua, cuando tendió las camas...
 RUBEN: —Está bien... (*Semidormido cambia la almohada por lo que le acaba de mandar Mono. Arroja la suya al piso*). La cambiamos y listo... chau, hasta mañana...

Se tapa hasta la cabeza. Mono no se mueve de su lugar.

MONO: —Yo no te la tiré...
 RUBEN: —¿Eh?
 MONO: —Yo te la di en la mano... vos me la tiraste, así vamos mal...

Ruben se levanta nuevamente; toma la almohada del piso, la deja sobre la cama de Mono. Se vuelve a acostar. Tiempo.

MONO: —Igual, no me la cambiés nunca... pero nunca, ¿eh?
 RUBEN: —¿Eh? ¿Cómo?
 MONO: —Nunca me cambiés la almohada... no hay cosa que me rompa más las pelotas.
 RUBEN: —¡Y decile a ella!
 MONO: —¿A quién se lo digo?
 RUBEN: —A ella, ¡a la dueña!
 MONO: —¡Te lo estoy diciendo a vos!
 RUBEN: —¡Está bien, ya te escuché! ¡Mañana le hablo!
 MONO: —¿¡A quién le vas a hablar!?
 RUBEN: —(*Se sienta*). A ella, ¡a la dueña! ¡¿No decís que fue ella la que las cambió?!
 MONO: —¡Para empezar no grités!

Chistan de pieza vecina.

RUBEN: —No, si yo... no te quería... disculpá...

Pausa.

MONO: —Y dejé de llamarla dueña porque esa no puede ser dueña ni de mis pelotas... *(Pausa)*. ¿Qué le tenés que ir a hablar de si cambió la almohada o si la dejó como estaba? Aprendé a no meterte en problemas, eso tenés que hacer...

RUBEN: —*(Se vuelve a cubrir)*. Tenés razón... chau, hasta mañana...

Pausa.

MONO: —Lo que sí, tratá de no gritar, ¿viste?

Ruben, lentamente, se asoma del borde de sábana.

RUBEN: —¿Gritar?... ¿Cuándo grité?

MONO: —Antes de despertarte... creí que te estabas haciendo la puñeta... y pensé: “pero mirá este pelotudo pegando esos semejantes gritos”. Casi me tengo que ir afuera... Al final en la pieza estaba yo, yo solo, hay que ubicarse un poco también, ¿no?

RUBEN: —*(Resignado, se sienta en la cama)*. Sí, claro...

MONO: —Si te la querés hacer, es cosa tuya... *(Aclara)*. Yo también, en mis tiempos... claro que en esa época todavía no entrenaba...

RUBEN: —*(Entredormido)*. ¿Ah?

MONO: —Te afloja de piernas, ¿viste?...

Pausa.

RUBEN: —Yo no me estaba haciendo ninguna puñeta... habrá sido una... pesadilla, ¿entendés?

Pausa.

MONO: —Ahora a la puñeta la llaman pesadilla, andá a cagar.

RUBEN: —En serio...

Ruben se tapa, se vuelve hacia la pared.

MONO: —Me entreno un rato, ¿no te jode?...

RUBEN: —No, qué va...

MONO: –Y si te jode, ya sabés... ¡un-dos!, ¡un-dos!

RUBEN: –¿Qué es lo que...?

Golpes a la pared de la pieza vecina.

UNA VOZ: –“Baja esa radiooo”.

Mono continúa su gimnasia, indiferente. Nuevos golpes y una voz, nítida.

UNA VOZ: –¡¿Sos sordo patovica?!

MONO: –¡Patovica las pelotas! ¡Esta patovica!

Llegan voces de otras piezas: “Loco, dejen dormir”. “Acabala, enfermo”. La radio se silencia sola.

MONO: –(*Furioso*). Nunca escucho la radio a la noche... Una vez que la quiero escuchar; y me vienen a romper las pelotas! ¡¿Pero puede ser?! (*Sacude la radio*), ¡eh, ¿puede ser?!

RUBEN: –No, claro, ¡tenés razón! Con qué... derecho, ¿no?

MONO: –Es lo que yo digo, ¿¡con qué derecho!? (*Transición. Sonríe*). ¿Pero viste cómo se callaron...? Saben que conmigo no joden, eh... ¿Te creés que no saben? Ja, ¡claro que saben! (*Transición. Seco*). Había un loquito... pero ese ya era para matarlo... todo el día quejándose... que le molestaba esto, que le jodía lo otro... para mí que era puto...

RUBEN: –(*Por decir algo*). Vos decís... ¿marica?

MONO: –Y... le fue con cuentos a la yegua, y ahí sí que me rompió las pelotas... encima de trolo, ¡ortiva! (*Transición. Sombrio*). Lo cacé de acá del cogote en el pasillo... le dije: “¿mirá si te vas abajo y te rompés el pescuezo, eh!? ¡¿Quién va a sacar la jeta por vos, mierdita?!”. (*Pausa*). De puro cagado que estaba ni me contestó; se metió en la pieza y llenó la valija... (*Aclara*). No le podía pegar... yo estoy afederado, tengo la mano prohibida, ¿entendés?...

RUBEN: –Ah, claro...

MONO: –Lo que sí, de la escalera se podía caer, ¿no? Total... ¿Quién iba a saltar a decir algo? ¿Te crees que alguno de estos cabrones iba a saltar? ¡Son todos blá, blá!, pero a la hora de poner los huevos en la mesa, ¡¿sabés qué mazo hacen?! (*Transición*). ¿Vos saltarías?

RUBEN: —¿Eh? ¿Saltar? ¿De dónde?! (*Corrige*). Ah, no, no, ¿qué voy a saltar?... Menos que menos si no vi nada, oíme...

MONO: —(*Satisfecho. Retoma gimnasia*). Por eso te digo; ¡ninguno salta!, ¡y estos cabrones menos que nadie! (*Grita*). ¡Cabrones de mierda!

Golpes a la puerta.

MONO: —(*Alerta*). ¿Quién?

DORA: —(*En Off*). El gran bonete.

MONO: —No se puede.

DORA: —¿A que sí...?

La puerta se abre con la llave desde afuera. Mono manotea la radio y la esconde rápidamente. Entra Dora, con una bandeja que sostiene jarra y vaso. Lo encuentra haciendo flexiones. Ruben se tapa como si durmiera.

DORA: —(*Entra cantando*). “Fueron horas dulces que no olvidaréé...”.

MONO: —(*Cuenta*). ¡Ventiuno... ventidos! (*Resopla. Sigue la cuenta en voz baja*).

DORA: —Le traje eso; si sigue sin bajar, quedará peso mosca... ¿o se entrena para fakir?

MONO: —¡Ventinueve, treinta...!

DORA: —(*A Ruben*). ¿Se conocen? ¿Intimaron?

MONO: —¡Venticinco, ventiséis!

DORA: —Somos gente distinguida, angelito... ¡un atleta y una artista de las tablas!

MONO: —Tablas, sí... ¡de planchar, ja!

DORA: —¿Qué dijo?

MONO: —¡Ventinueve, treinta!

DORA: —Tuve mi esplendor, ¿se acuerda del club del clan?; “Dorita Almada, el ruiseñor de París...”.

MONO: —(*Se detiene, jadeante*). “De las aves que vuelan... me gusta el chanco! (*Suelta carcajada, guasón*).

DORA: —No haga caso, usted ni habría nacido... (*Intenta acariciarle el pelo a Ruben*) o sería un bebé...

RUBEN: —(*Aparta la cabeza, medroso*). Dejé de ser bebé, señora...

DORA: —(*Lo vuelve a intentar, risueña*). Me llamó “señora”, ¿no es divino? (*Transición. Imperativa*). ¿Pregunté si no es divino?

- MONO: —(*Retoma, rabioso*). ¡En la pieza estaba yo solo! ¡Trenti... uno!
¡Trenti... dos!
- DORA: —¿Y? ¡Ahora está “bien acompañado”! (*Risita*). Cuéntele al joven Lencina de su “brillante” carrera...
- MONO: —(*Se detiene, jadeante*). Eso quisiera, ¡que me dejen contar!
- DORA: —Lástima, “cuando uno no quiere, dos no pueden”. (*Ríe*). Yo también le venía a contar de ciertos tipos que anduvieron preguntando, pero veo que está de mal humor... otra vez será... (*Marca salida*).
- MONO: —(*Alerta*). ¿Quiénes, qué tipos?

Pausa.

- DORA: —Una pintusa que asustaban... ¡y un olor! Lo buscaban al campeón... les dije la verdad: “anda por la plaza, corriendo como un zángano...”.
- MONO: —¿Pero qué querían?
- DORA: —Hacerse los misteriosos... (*Saca una tarjeta*). Dejaron esto... (*Deja la tarjeta en la bandeja. Apoya la bandeja en el piso, se la acerca a Mono. Enseguida se aleja, gesto de “mal olor”*).
- DORA: —Este tufo... ¿es parte del entrenamiento?

Silencio de Mono. Lee la tarjeta y bebe, ruidoso.

- MONO: —Voy a pelear.

Ruidoso eructo. Asombro de Dora.

- DORA: —¿Cómo, cómo...? ¡¿Va a... qué?! (*Ríe*). ¡Haberlo sabido! ¡Va a pelear! (*Risita contenida*). ¿Y con quién?, seré curiosa... ¿Con Karadagían, por el título del mundo? (*Ríe, gran ademán*). Y en este rincóón, el retador: el graaannn... ¡¡¡patovicaaa!!!

Carcajada de Dora. Mono escupe lo que tomaba, arroja el vaso a la marchanta.

- MONO: —Patovica las pelotas... ¡Esta patovica!

Retoma flexiones.

DORA: —(Contenida). Bueno, demelá.

MONO: —¿Lo qué?

DORA: —(Estalla). ¡Esa mierda de radio! ¡No vine a verlo moverse como un chimpancé!

MONO: —(Indiferente). Acá no hay radio.

DORA: —Como quiera... ¡Ya mismo llamo a la seccional y lo pongo de patitas en la calle! ¡Escuchará la radio tranquilo!

Mono, furioso, arroja la radio en la bandeja de Dora. Dora, triunfal, aleja la bandeja de su alcance y abre la radio, le saca las pilas mientras canta.

DORA: —“Ay, ay, ay, ay, qué trabajo que nos da el campeóóónnnn...”. (*Apoya la radio vacía en la bandeja y se la vuelve a acercar*).

Mono no se mueve, tenso.

DORA: —¿No la quiere? ¿Se hace el ofendido? (*Recoge el desparramo, incluyendo la radio*).

DORA: —Después de todo, lo hago por su bien... ¿Mire si llega a pasar como la otra vez...? ¿Quién iba a decir que un marica pegara tan fuerte?, ¿No? (*Mutis*). Menos mal que lo eché, sino lo estropea... ¡Es bravo eso de tener la “mano prohibida”! (*Carcajada. Transición a Ruben*). Hasta mañana, hermoso... Sueña con los angelitos...

Sale. Lentamente Mono llora. Ruben se descubre.

RUBEN: —Mi viejo me enseñó que eso de que los hombres no lloran es una boludez... (*Pausa*). Me lo dijo una vuelta que me bocharon en la escuela y casi repito el año... Volví a casa hecho una pila de nervios y le pegué un trompazo a la puerta... porque así, como me ves, yo también... (*Transición*). Claro, no fue un trompazo como esos que das vos... pero igual, al viejo se ve que no le gustó... “Si tenés bronca, buscate alguna negra y andá revolute por ahí, ya estás en edad... pero no me rompás la puerta que después la tengo que arreglar yo... cuidadito”. (*Transición*). Así me dijo el viejo, cuidadito...

Pausa. Mono estudia con devoción la tarjeta que le llevó Dora.

- RUBEN: —Otra cosa que me dijo fue esto: “Delante de una mujer no llorés nunca, consejo sano...”. *(Pausa)*. Un personaje mi viejo, lo tendrías que conocer...
- MONO: —Oíme, ¿hasta qué hora te vas a quedar despierto vos?
- RUBEN: —No te hagás problema... Si querés que charlemos, charlamos.
- MONO: —*(Seco)*. ¿Charlamos de qué?
- RUBEN: —No sé, de lo que quieras... de cualquier cosa... digo, como recién estabas tan...
- MONO: —¿Tan qué, estaba?

Pausa.

- RUBEN: —*(Bostezo, forzado)*. Creo que me está... entrando el sueño... Chau, hasta mañana...

Se tapa. Se vuelve hacia la pared. Mono saca una soguita para saltar, se para. Sin dejar de mirar a Ruben, tensa violentamente la sogá. Parece a punto de atacarlo, se vuelve hacia el frente, usa la soguita para saltar.

Oscuridad.

(3)

Mono, revolviendo la pieza. Se mueve el picaporte. La puerta está cerrada.

- MONO: —*(Alerta)*. ¿Quién?
- RUBEN: —*(En Off)*. Yo.

Mono se acerca a la puerta.

- MONO: —¿Estás solo?
- RUBEN: —Y claro.
- MONO: —¿Seguro, no?
- RUBEN: —Sí, seguro.

Mono abre la puerta, se esconde detrás. Entra Ruben, medroso. Saquito y corbatita exiguos. Descubre su cama revuelta. Mono se asoma fuera de la pieza.

RUBEN: —Che, ¿pasa algo?

Mono cierra con la llave y apoya el oído contra la puerta.

MONO: —Es capaz de seguirte.

RUBEN: —¿Seguirme quién?

MONO: —¡La yegua! ¡La hija de puta es muy capaz de venirse atrás tuyo!
(*Retoma confianza*).

RUBÉN: —¿Para qué se iba a venir atrás mío?

MONO: —Y qué se yo..., con los locos nunca sabés...

Truenos.

RUBEN: —Lo que es, yo sé de unas locas que ni la lluvia las espanta...

Luz sobre Dora, grotesca prosti, estirando una pierna estilo can-can.

RUBEN: —Primera vez que una mina me dice cosas por la calle...

DORA: —“¿Un polvito, papi?”.

RUBÉN: —Salí, era más fea que no sé qué...

DORA: —Pero te podría enseñar tantas cosas, bebé...

Oscuridad sobre Dora. Ruben se sienta en la cama y saca un fajito rugoso de billetitos de una media. Mono registra con medido interés.

RUBEN: —Además, con qué le pago... (*Termina de contar*). Con esto tengo que tirar hasta que me llamen... y a este paso, la verdá... (*Pausa*). Siempre lo llevo encima, mi viejo dice que es el lugar más seguro...

MONO: —Lo más seguro es acá.

RUBEN: —¿Acá... dónde?

MONO: —En un lugar que nadie sepa.

Pausa.

RUBEN: —¿Vos decís... abajo de algún mueble, una cosa así?
MONO: —Donde se te cante, ¡pero no los llevés encima! ¡En la primera de cambio perdés!

Ruben duda, los guarda en la media. Mono reanuda flexiones.

RUBEN: —Mejor los llevo encima, no vaya a ser cosa que...
MONO: —(*Cortante*). Una vez acá agarraron a uno que afanaba por las piezas... Él juraba que no, pero ligó como gato en bolsa... (*Pausa*). Me vinieron a pedir una mano, pero yo la mano la tengo prohibida... (*Pausa*). Quedó tirado en el baño... largaba una saliva roja, un asco... Cuando no se movió más, fui y le revisé los bolsillos... (*Transición*). ¿Y sabés qué había? ¡Una radio! Una radio! Una radiecita de mierda que si no la tengo a la mañana, no me puedo levantar! Me cuesta un huevo y la mitá del otro levantarme!
RUBEN: —¿Y el tipo?
MONO: —¿Qué tipo?
RUBEN: —El que dejaron en el baño.

Pausa.

MONO: —La yegua llamó al hospital y se lo llevaron... a todo esto, cuidate de la yegua... ¡Una de estas noches te despertás y la tenés metida en la cama! ¡Un-dos! Porque ella es así... Cuando se le mete algo entre ceja y ceja, ¡no para hasta conseguirlo! ¡Un-dos! ¡Y a vos ya te echó el ojo!
RUBEN: —Pero... ¡Está medio mal de la cabeza esa mujer!
MONO: —¿Y recién ahora te das cuenta? ¡Un-dos!
DORA: —(*En Off, canta*). “Que si esto es escandaloso, es más vergonzoso no saber amaaaar...”
RUBEN: —¡Más vale que no se meta en mi cama, porque se va a llevar flor de sorpresa!
MONO: —¡A lo mejor la sorpresa te la llevás vos!
RUBEN: —(*Interrogando*). ¿Qué clase de sorpresa?
MONO: —(*Se detiene*). ¿Qué le vas a hacer si se mete en tu cama?

Pausa.

RUBEN: —No sé, trataré de hacerla entrar en razones, supongo...

MONO: —¡Los locos no entienden razones!

Resopla. Reanuda flexiones. Tiempo.

RUBEN: —(Se toma la cabeza). ¿Y entonces qué hago?

MONO: —¡Yo que vos me empezaba a buscar otra cosa! ¡Un-dos...!

RUBEN: —¿Vos decís... otro lugar?

MONO: —Y claro, ¡un lugar más seguro que esto!

RUBEN: —¿Qué? ¿Esto no se seguro? ¿A vos te parece?

MONO: —(Se detiene). Oíme, ¿tenés ganas de hacerme gastar saliva al pedo vos? ¡Hacé de cuenta que no te dije nada!

Ruben saca sus billetitos y los cuenta. Mono lo relojea.

RUBÉN: —Ni para empezar...

MONO: —Y volvete.

RUBEN: —¿Eh?

MONO: —Allá al interior... ¿De dónde me dijiste que eras? (Reanuda gimnasia).

Ruben saca recorte de diario de algún bolsillo del saco.

RUBEN: —(Lee). “Parte a Buenos Aires nuestro joven convecino Ruben Lencina... para él, la mejor de las suertes”. (Dobla recorte). “El Pregón de Bolívar, veinte del siete...”. (Transición). ¿Te imaginás si me llevo a volver? “Regresa con la cola entre las patas, tras breve estadía en la ciudad... Bienvenido al pueblo que lo reparió, sentido pésame, escupidera para uno, amén...”. (Rubrica con señal de la cruz que se convierte en fuck you. Dobla recorte y lo guarda, saca paquete de cigarrillos. Se lleva uno apagado a la boca). ¿Te acordás la propaganda de Camel? Es una de las mejores propagandas que vi en mi vida... (Pausa). El tipo que se cruzaba la jungla con una camioneta y en el camino le pasaba de todo... pahhh, el mundo se le venía encima, las fieras más salvajes le soplaban la nuca y el chabón siempre con cara de que todo le chupaba un huevo... (Da una larga pitada al cigarrillo apagado) ese sí que la tenía clara... (Pausa) lo que más me gustaba era imaginarme un ganador como el tipo ese... con

las fieras al acecho, atravesando la jungla de cemento con cara de que todo me chupa tres huevos... (*Enciende un cigarrillo. Suelta humo mientras imita con la boca música de propaganda*). “Camel, el sabor de la aventura...”. (*Duda*). O no, me parece que esos eran los Malboro... (*Pausa*). Antes sabía un montón de jodas con la marquilla de Camel, después me las fui olvidando... con las pirámides, que según cómo ponés la cajita, se ven dos o tres, ¿qué tal?... o si ponés la caja de esta forma acá en la panza del camello se te aparece la figura de un tipo meando, ¿esa la sabías?

MONO: —¿Y vos sabías que cuando fumás en una pieza cerrada lo hacés fumar al otro? ¿Eh? ¿Te parece que son horas de ponerse a fumar?

RUBEN: —¿Qué tiene que ver la hora?

MONO: —Tiene que ver que tu cigarrillo me rompe las pelotas, ¡a toda hora! ¡Eso tiene que ver! Oíme, ¿por qué no te dejás de hinchar las pelotas y te acostás de una vez? ¡Eso digo yo!

Ruben apaga inmediatamente el cigarrillo por la punta, se lo guarda. Se tapa.

RUBEN: —Chau, hasta mañana...

MONO: —¡Lo que pasa es que sos de afuera, eso pasa!

Campana.

RUBEN: —¿Soy qué...?

MONO: —Pero ya vas a aprender, sí... y vas a desconfiar hasta de tu sombra, ¡grabátele eso! (*Transición*). Como yo, que me iba tres veces por semana al gimnasio del defensores... y dejaba el armario sin candado, ¡que es el colmo de la boludez! Decía: “¿Quién me va a afanar a mí, si soy como de la casa?...”. (*Transición*). Casi me tengo que volver tapado con una toalla... hasta los calzones me sacaron... unos calzones todos agujereados... (*Transición. Sonríe*). “¿Qué me pueden sacar...”. (*Transición*). No les pisé nunca más... Yo, cuando digo se acabó, cagaste, eh, te hago la cruz y te vas a la gran puta que te los parió; a la mierda el gimnasio, a la mierda el defensores, ¡a la mierda todo...!

RUBEN: —Lo bien que hiciste.

Pausa.

MONO: —¡Y claro que hice bien! ¡Muy bien hice!

RUBEN: —Pero y claro, es lo que yo te digo... yo hubiera hecho lo mismo.

Pausa.

MONO: —Para qué los necesito, ¿no? (*Tira manos al aire, finteá*). Si hoy salí a la plaza y me pegué cinco vueltas de un saque... ¡cinco eh!

Se detiene. Se toma un costado, dolorido; trata de ocultarlo.

MONO: —Después me cansé un poco y paré la máquina... pero yo solo, eh, ¡nadie me ayudó ni un carajo, eh...!

Pausa.

RUBEN: —Está bien, eh...

Mono lo mira.

RUBEN: —(*Refuerza*). En serio, mirá que es grande la plaza esa... cinco vueltas, no cualquiera.

MONO: —Es lo que yo digo, ¡hay que dar cinco vueltas a esa plaza de mierda! Las primeras vas como un pedo, pero a la cuarta ya sentís que las gambas te empiezan a pesar, ¡qué joder!

RUBEN: —Y sin parar... ¡Che, te felicito!

MONO: —(*Trota alrededor de la pieza*). ¡Una sola vez paré! (*Se detiene, se toma un costado, dolorido*) Para cambiar el aire... cambiás el aire y listo, ¡ahí está el secreto! Pero esperá que llegue a dar veinte vueltas, ahí sí... (*Alza los brazos y da saltitos, triunfal*) ¡El día que llego a veinte me subo al monumento a Roca! ¡En dos saltos me subo! Ya van a ver, ¡sí!

RUBEN: —Igual que en *Rocky*...

MONO: —(*Corrige*). Roca, se llama monumento a Roca.

RUBEN: —No, lo que yo te digo es *Rocky*, la película, ¿no viste la película? Cuando la dieron, en mi pueblo se armó un revuelo de san puta;

más de tres estúpidos se querían venir a Buenos Aires a probar suerte con el boxeo...

MONO: —¿Qué, hay cine ahí? (*Resopla*). ¿De dónde me dijiste que eras?

RUBEN: —Hay una parte que el tipo sube los escalones y levanta los brazos como hacías vos recién...

Mono lo vuelve a hacer, con la boca imita aliento de multitud.

RUBEN: —Y después viene el entrenador, uno que nunca le había dado pelota, ¿no? y viene y le dice “yo te voy a entrenar, pibe, vos podés ganar... tenés que pelear con el campeón del mundo, pero yo te voy a entrenar y vas a ver qué zalipa le damos a ese negro fanfarrón de mierda...”.

MONO: —¡Un-dos, un-dos! ¡Punteá la izquierda, subí la guardia! ¡Los negros son todos fanfarrones!

RUBEN: —Como esos del club que me contaste; vas a ver cómo te vienen a buscar... de rodillas: “¡Volvé, fierá; te compramos ropa nueva, te lustramos los zapatos con la lengua, pero volvé!”.

MONO: —(*Sin dejar de saltar, se toma los genitales*). ¡De acá vuelvo!

RUBEN: —Y te van por la calle, ¡las minas se te van a regalar en racimo!

Luz sobre Dora.

MONO: —¿Un polvito, papi?

RUBEN: —Se te van a tirar encima...

DORA: —“Las gatitas calientes se desnudan en Corrientes”.

MONO: —¡A cucha, bagallo! ¡Me tengo que entrenar!

RUBEN: —¡Y van a venir de la “Mundo box”, y de la “Rin sái”! “¡A los cuarenta llegó a la cima, un ejemplo a seguir...!”.

MONO: —(*Dando saltos*). ¡Más de cuarenta! ¡Cuarenta largos!

RUBEN: —(*Enganchado*). Y bueno, mejor... ¡Cuanto más viejo mejor!

Campana. Carcajada de Dora. Mono se detiene, dolorido. Se toma la cintura.

DORA: —(*Marcando mutis*). Entréñese, déle... ¡Así lo estropean de una buena vez!

Carcajada. Desaparece.

- RUBEN: —(*Sigue enganchado*). ¡Mirá si vienen acá... y de rebote me escrachan también a mí! ¡Una fotito para mandarles a los viejos!
- MONO: —Pará un cacho...
- RUBEN: —“¡Y en este rincón, el retador, que acusó en la balanzaaa...!”.
- MONO: —¿Cómo es eso de viejo?

Pausa.

- RUBEN: —¿Viejo? Qué viejo?
- MONO: —Dijiste: “cuanto más viejo mejor”... ¡¿me estás llamando viejo choto?!.
- RUBEN: —Fuiste vos el que dijo “¡cuarenta largos!” Por eso creí que...
- MONO: —A más de tres como vos los peleo con una mano sola, ¡¿entendés?!.

Silencio de Ruben. Se calza nuevamente el saco, marca mutis. Mono intenta pararse, el dolor de cintura no lo deja.

- RUBEN: —¿Te pasó ya?
- MONO: —¿Si me pasó qué? ¿Qué es lo que se me tiene que pasar a mí, a ver?
- RUBEN: —Voy a fumar al pasillo.
- MONO: —(*Se levanta, amenazante*). ¡Si tengo un estado que más de tres me lo envidian, eh...!

Ruben va a salir. Mono le corta el paso.

- MONO: —¿Dónde vas?
- RUBEN: —A comprar fasos... vuelvo enseguida.
- MONO: —(*Maltrecho, saca del ropero un viejo paraguas, se lo extiende*). Te vas a mojar.
- RUBÉN: —Es una corrida... hasta la esquina.
- MONO: —El de la esquina está cerrado... a las diez cierran.
- RUBEN: —Voy al de la estación... seguro que está abierto.
- MONO: —Pará... (*Se vuelve a acomodar en el piso, casi arrastrando un par de pesitas caseras, de las que se fabrican con latitas rellenas de cemento*). El “Rocky” ese, no me dijiste cómo terminaba.

RUBEN: —(*Vagamente*). Pierde.

Pausa.

MONO: —¿Cómo que pierde?

RUBEN: —Y, sí... se caga a puñetes con el campeón, pero pierde por puntos...
¿pero sabés qué pelea le hace? Al final se la afanan...

Pausa.

MONO: —“Pierde por puntos”, andá a cagar.

RUBEN: —¿Y qué querés? ¿Dónde viste que el campeón, con toda la guita que les hace ganar a los promotores, pierda con un paquete desconocido?

MONO: —¿Cómo paquete? ¿No dijiste que era bueno? Me comparás con un paquete, ¿me cago en tu alma!

RUBEN: —(*Corrige*). Pero después en la segunda parte le gana, ¡eh! ¡Vieras cómo se dan! ¡Y Rocky sale campeón! ¿En serio no la viste? No te puedo creer.

MONO: —Andá, “segunda parte...”. (*Lenta, trabajosamente, flexiona con las pesas*).

RUBEN: —Yo, cuando era pibe, juntaba las figu, ¿cómo era que se llamaban? Esas que eran jugadores y boxeadores... siempre te faltaba alguna que era la difícil y nadie la tenía; me parece que era una tanga eso...

Pausa. Mono continúa su gimnasia, indiferente.

RUBEN: —Mi viejo siempre cuenta cuando tuvo que viajar a Buenos Aires y lo vio a Gatica... ¿vos lo conociste? Dicen que estaba arreglado con Perón...

Evidente fastidio en Mono, que Ruben no registra.

RUBEN: —Y lo de Lavorante también lo cuenta siempre... “seis meses sin conocimiento, vos ni habías nacido... los boxeadores son todos negros bestias que se llevan al mundo por delante hasta que terminan a la miseria, dando lástima por ahí...”.

Mono junta cada vez más presión.

- RUBEN: —“O medio tarados, acordate de Gatica... o de Lavorante... seis meses sin conocimiento estuvo...”.
- MONO: —(*Suelta las pesistas al piso. Estruendo*). ¿Sabés una cosa? Por mí, vos, tu viejo y el espíritu santo se pueden ir bien a la gran puta que los remil recontra parió, ¡¿entendés?!
- RUBEN: —(*Aturdido*). Pará, viejo, que yo no te insulté...
- MONO: —(*Más violento*). No me digás viejo, ¡cabeza negra! ¡Te prohíbo que me digás viejo! ¿Quién mierda te dio confianza? (*Se levanta, manotea el bolso de Ruben, saca una toalla, se seca*). Ya me parecía a mí, ¡si yo en esto no me equivoco! ¡Todos ustedes son iguales! (*Transición*). Cuando recién viniste no, ¿ves? Me pareció que eras otra cosa... “Atenti, parece buen pibe”. (*Furioso*). Me equivoqué, carajo, ¡ustedes son todos iguales! ¡Cabeza negra y basta carajo! (*Pasea por la pieza, furioso. Patea lo que encuentra a su paso*). ¡Al final en la pieza estaba yo solo! ¡Nadie me jodía, nadie me venía a contar películas de mierda! (*Grita*). ¡Podía escuchar la radio tranquilo! (*Transición*). La cagada se la mandó Perón cuando los trajo... Si allá estaban bien, ¡¿qué mierda tenían que venir a hacer acá!? A sacarnos lugar, ¡a joder! Yo, que nací en Lugano, ¡no soy dueño de entrenarme diez minutos tranquilo! Cuando no, es la otra yegua que se aburre de pajearse con las telenovelas, ¡me ponen a un cabeza charlatán de mierda que lo único que sabe hacer es romperme las pelotas a cada rato! ¡La gran putísima madre!

Silencio aterrado de Ruben. Mono señala la puerta y chasquea los dedos.

- MONO: —Ahora te vas, ¿estamos? Te me vas a la mierda y no aparecés hasta que yo termine, ¡¿entendés?!

Ruben escapa como puede del asedio. Trata de abrir la puerta, pero está cerrada con llave. Desesperación en Ruben. Mono lo rodea tirando manos, amenazador.

- MONO: —Porque yo tengo que pelear, ¡¿entendés?! ¡Tengo que pelear!

Ruben se agazapa contra la puerta. Luz sobre Mono. La vista al frente. Campana, música de “Sucesos argentinos”.

MONO: —“El boxeador argentino José María Gatica partió del Aeropuerto Internacional de Ezeiza con rumbo a los Estados Unidos de América para combatir el día quince del corriente frente al púgil de color Ike Williams por el título mundial de los welter... una multitud despide al ídolo, que promete regresar al país con el cinturón de campeón”. (*Silencio. Neutro*). La cargada es si no cambiás el aire...

Oscuridad.

(4)

Ruben solo frente al espejo.

RUBEN: —¿Al cine? ¿A ver qué? Dejame, ya la vi en Buenos Aires... Además que allá dan cada una que ni te cuento... y sin cortes, eh, no como acá... porno porno, pasa todo lo que tiene que pasar, no sé si me entendés... (*Pausa*). La vez pasada casi me levanto del asiento y salgo a buscar un yiro por ahí... total, allá las minas te dicen cosas por la calle... En serio, se te cruzan en cualquier esquina y te dicen de ir, así, directamente... “Un polvito, papi?”, así te dicen... (*Pausa*). ¿Sabés cuál vi la otra noche? “Perdidos en la noche”, ¿tú te acordás de “perdidos en la noche”, Joe?... Esa de los dos vagos, el rengo y el otro grandote boludo que quería vivir de las minas y lo dejan medio en bolas, sin un mango y a la buena de Dios... (*Transición*). “El filme narra las desventuras de dos marginales que luchan por sobrevivir en la jungla de asfalto... con la actuación estelar de...”. (*Transición*). Claro que sí, Joe, he venido a triunfar y lo haré, ya lo verás... (*Pausa*). Tengo grandes expectativas para los próximos meses, Joe... Verás, esta gran city es así, hay oportunidades para todos... solo es cuestión de saber aprovecharlas... y algo me dice que estoy en el buen camino, Joe... Si bien mi visita a la compañía de seguros “la certeza sociedad

anónima” preguntando por ese tal señor Riquelme, amigo de tu padre, resultó un chasco, Joe... porque fui atendido con frialdad y me informaron que el tal señor Riquelme no pertenecía más a la empresa ni a ninguna otra porque en verdad el tipo la crepó, Joe, hace años que la crepó, Joe... Por lo tanto, resultó al reverendo y soberano gas presentarme en el lugar, Joe... motivo por el cual doblé en cuatro la carta de presentación y la arrojé en un maldito cesto de desperdicios porque esta es una ciudad muy limpia y aseada, Joe, tienes a tu disposición cestos de papeles en todas las esquinas, Joe... *(Ríe, estilo película americana. Transición)*. Atentamente, te saluda tu amigo Dustin Lencina, cuarenta palabras al tacto, punto final... *(Se lleva un cigarrillo a la boca. Cuando lo está por encender, se vuelve hacia la cama de Mono)*. ¿Y a vos qué te pasa? Sí, a vos te digo... ¿Sabés que me empiezo a cansar de tu jeta? ¿Sabés que me empieza a hinchar las pelotas que me revuelvas todo y te creas que no me doy cuenta? *(Pausa)*. Decíme, pedazo de animal, ¿hasta cuándo pensás seguir tirando piñas como un muñequito a cuerda? ¿Pensás en algo vos? ¿Qué esperarás de la vida? *(Nervioso, pita el cigarrillo apagado)*. Y fumo, sí, ¿ves que fumo? ¡Porque me la banco! Porque no te tengo miedo, ¡por eso!... Que te voy a tener miedo, ¡lástima me das! ¡Lástima de verte a los cincuenta pirulos hecho un pelele pidiendo por la calle! *(Pausa)*. ¿Sabés lo que nos decía un profesor en la secundaria? “La piedad nos diferencia de las bestias”, eso nos decía, ¿entendés? ¿Qué vas a entender?, ¡si vos lo único que entendés son las piñas que le das a la pared! *(Furioso, toma una foto de Gatica)*. ¡Y mirá esta mierda! ¿Sabés lo que te falta para ser Gatica? Tirarte abajo de un bondi, ¡andá a cagar! *(Lo está por arrojar contra la pared, pero se detiene y extrae una tarjetita del reverso del marco. Lee con curiosidad)*. “Espectáculos deportivos, hoy jornada especial: El Ciclón de Lugano versus...””. *(Algo, acaso un ruido de afuera, le llama la atención. Deja la foto donde estaba y pisa el pucho apagado que tenía en la boca. Se recuesta en la cama)*.

La puerta se abre lentamente y entra Mono. El rostro totalmente desfigurado, lleno de moretones. Camina con dificultad, tomándose la cintura, a fuerza de puntadas. Abandona el enorme bolso que arrastraba. Casi se desmorona en la cama. Tiempo.

MONO: —¿Fumabas?
 RUBEN: —¿Yo?
 MONO: —Sí, vos... hay olor a faso acá.
 RUBEN: —Si yo no fumé...
 MONO: —¿Ah, no? ¿Y con quién hablabas?
 RUBEN: —¿Yo?
 MONO: —Sí vos... ¿Solo hablabas?
 RUBEN: —Yo no hablaba.
 MONO: —Te escuché... estaba por entrar y justo te escuché.
 RUBEN: —Serían los de al lado.
 MONO: —¿Los de al lado quiénes?
 RUBEN: —Los de atrás... yo a veces también los escucho.
 MONO: —(*Ajeno*). Los de al lado...

Pausa.

RUBEN: —Están medio medio esos.
 MONO: —¿Y hablan solos?
 RUBEN: —Y claro.
 MONO: —¿Y cómo sabés que hablan solos? Si son dos, igual que nosotros, lo que yo digo es cómo sabés que hablan solos... ¿cómo te das cuenta que hablan solos?
 RUBEN: —(*Nervioso, duda*). Porque escucho una sola voz, por eso... la misma voz del loquito ese que chista cuando ponés la radio, ¿te acordás?
 MONO: —Ese que se vaya a la puta madre.

Pausa.

MONO: —¿Y ahora los escuchaste?
 RUBEN: —¿Ahora cuándo?
 MONO: —Ahora, recién... Te dije que antes de entrar escuché una voz, me dijiste que vos no eras... bueno, pero algo habrás escuchado.
 RUBEN: —Es que... me quedé medio dormido, ¿viste?... Hoy caminé como un beduino buscando laburo y..
 MONO: —¿Como un qué?
 RUBEN: —¿Sabés lo que es un beduino?
 MONO: —Caminaste...

Pausa. Se levanta, se planta delante del espejo con gran dificultad, se mira, se toca la cara desfigurada. De un manotazo arroja la foto de Gatica.

MONO: —¿Y qué mirás?

RUBEN: —¡Si no miro nada...!

MONO: —Dieron la biaba, ¿eh, cabeza? Decime, ¿nunca te cagaron bien a palos? ¡Contestá!

RUBEN: —*(Alerta, se levanta y se aleja de él)*. Mirá, salgo a caminar un rato...

MONO: —No, quedate... *(Casi se derrumba. Ruben lo sostiene)*. Quedate, ¿qué culpa tenés...? Si estos hijos de puta me pusieron un zurdo, vos qué culpa tenés... *(Lloriquea, Ruben lo ayuda a sentarse)*. ¡Y me la dio! ¿Mirá cómo me dejó...? No me dijeron nada... ¡y me pusieron un zurdo! *(Llora)*. Y se reía... ¡El hijo de puta se me reía en la cara! ¿Qué sería? ¡Un guachito así como vos! Y se me reía... “Abuelo”, me decía... *(Furioso)*. “Volvé al nicho, abuelito, bolsa de pus”, ¿te das cuenta? ¡Un guacho hijo de...!

Llora desconsolado. Ruben marca silencioso mutis.

MONO: —Cabeza...

Ruben se detiene.

MONO: —Descalzame... *(Trata de subir infructuosamente los pies a la cama. Ruben lo descalza y ayuda a recostar)*. Ay, despacio, cabeza... despacioooo... *(Queda recostado en la cama. Mirándose los pies. Pausa)*. Andá si querés... *(Silencio de Ruben que lo mira feo)*. ¿Ya hiciste todo lo que tenías que hacer? ¿Ya bajaste a morfar? ¿Ya compraste fasos? ¿Ya te hiciste la puñeta en el baño? ¿Ya fuiste a boludear a la plaza? *(Grita)*. ¡Putá que te parió, dejame solo!

Silencio. Ruben lo mira largamente. Luego saca una frazada de su cama y cubre a Mono. Oscuridad.

(5)

La pieza vacía. Se aproximan voces, risotadas. Entran Dora y Mono, borrachos. Dora, con peluca rubia y ropas “livianas”. Estira la pierna estilo can-can, Mono canturrea “Mi general, cuánto vales”. Dora le chista, saca una petaca, la besa. Mono se la quiere manotear, Dora lo empuja, Mono cae en la cama.

DORA: —A la cama, Ciclón... ¡Se tiene que curar para la “revancha”!

Ríe. Mono intenta pararse, no puede.

MONO: —Vení acá, ¡dame más!

DORA: —Si no podés más... (*Bebe*).

MONO: —(*Alza la voz*). ¡Dame, carajo!

DORA: —(*Más alto*). ¡Un piñazo te doy! (*Bebe*). ¿Te fajaron? No es mi culpa... (*Brinda*). Salú, ¡por la vuelta de un grande! “¡El ciclón de Lugano, medio siglo de vida!”. (*Ríe*).

MONO: —Yegua.

DORA: —(*Se pasea en torno suyo*). Cuando te ponés recio, se me moja la bombachita...

MONO: —(*Tentado*). ¿A la carpa del Sarrasani la llaman “bombachita” ahora?

DORA: —¡La puta que te parió!

La manotea por la cintura, ambos caen en la cama. Forcejeos, gritos pretendidamente eróticos. Mono le quita la peluca. Luchan, Dora se violenta.

DORA: —¡Soltá, hijo de puta! (*Se incorpora*).

MONO: —¡Eh!, ¿qué te agarró, pelada?

DORA: —¡Pelada la tiene tu madre! ¡Dame eso o te ensarto! (*Saca una punta, lo amenaza*).

Trata de tomarla. Mono la esconde de su alcance.

MONO: —¡Pará, despacito! Te la devuelvo con una condición...

DORA: —¡La única condición es que largues esa peluca o te ensarto acá mismo! ¡Y sabés que lo hago!

MONO: —¡En la pieza estaba yo solo! ¡Sobra uno!

Se abre la puerta, entra Ruben.

MONO: —¿No, Cabeza, que estaba yo solo?

RUBEN: —Nadie te jodía, nadie te venía a contar películas de mierda...

MONO: —¿Ves? ¡Él mismo lo reconoce!

DORA: —(*Le manotea la peluca. Se la calza apurada*). ¡Dejalo en paz! (*Recupera parcialmente actitud femenina. Patética*). ¡Marmota, infeliz, me dijiste que no venía!

MONO: —Igual, si ya se va... ¿no, cabeza, que te vas?

Ruben despliega la valija sobre su cama. Dora la aparta.

DORA: —(*Insistente*). ¡No se va nada! ¿Adónde va a ir? ¿Dónde lo van a tratar mejor que acá? ¿Cierto, bebé?

RUBEN: —¡No me toque!

MONO: —¡Cabeza, la manito!

DORA: —¡Dejalo en paz! (*Insistente*). ¡Que haga lo que quiera con la manito! Vos no la tenés prohibida como otros a la manito, ¿cierto, mi puma? No, ¡qué vas a tener! ¡Debés ser un travieso vos! ¿Por qué no me enseñás alguna de tus travesuras? ¿A ver?

RUBEN: —¡Largue, señora!

DORA: —(*Divertida*). “Señora”, me dice “señora”, ¡qué divino! ¿Cómo te me vas a ir justamente ahora? (*Canta*). “Dejándome el alma heridaaaa... y vacío en el corazón”. (*Transición*). Justo ahora que viene la parte linda de la película... ahora que mi nombre se empieza a hacer popular en la noche de Buenos Aires... (*Aparta la valija de Ruben de su alcance. Gesto*). “Dorita Almada, el gorrión de Buenos Aires...”.

MONO: —(*Guasón*). Dorita Almada, ¡sifilítica y pelada!

Pedo, risotada. Pausa.

DORA: —¿Alguna vez saliste en el diario, angelito? ¡Él sí! (*Pausa*). “Promisorio futuro, mató a su rival”. (*Transición*). Lástima que después no ganó más... ni de spárring lo quieren: ¡pelea con su sombra y se cae

sentado, le pegan y llora! (*Transición*). Eso sí, ¡para llevar falopa en la joroba lo vienen a buscar a cada rato! ¡Patovica, Camello!

MONO: —(*Se toma los genitales*). Sí, ¡de esta joroba!

DORA: —(*Se tienta*). “Jorobita”, ¡en todo caso! (*Larga carcajada*).

MONO: —¿Nunca te encamaste con un travesaño, cabeza? La primera vez te dan un poco de asco, ¡sobre todo si son gordas patasucias! ¡Pero después te acostumbras! Y si lo sabés hacer, ¡hasta conseguís que te banquen un plato de sopa! (*Transición*). Eso sí, asegurate de que no sean peladas, porque capaz que se quedaron sin chapas por una purga y en la primera de cambio te pasan el bicho a vos y estás listo, ¡después tenés que bancarte unas pichicatas de san puta! ¡juá!

Campana. Llegan de otras piezas gritos de quejas. Ruben, valija en mano, se sienta. Dora se sienta en la cama, bebe el último sorbo de la petaca, la arroja a la marchanta.

DORA: —“Epílogo: de cómo los camellos viejos son reducidos a mortadela...”.

MONO: —Mirá como tiemblo...

DORA: —Hacés bien, patovica, se te viene la noche... (*Transición*). Suerte que no vas a estar, ¡en esta pieza sobra uno! (*Sonríe a Ruben. Le sopla un beso. Sale cantando “que si esto es escandalosooo...”*).

Campana.

MONO: —Y para todos ellos esta gran victoria, para todos mis amigos del gimnasio del defensores y también para usted, mi general, dos potencias se saludan, las duchas me esperan, fue un combate agotador, no olvidemos que se trata de un gran campeón si bien considero que merezco otra oportunidad para servirlo como se merece a ese negrito zurdo diente de oro y así trepar el monumento al general rocky, mi general, cuánto vales... (*Llora. Transición*). Y se retira embargado por la emoción y la fatiga de una intensa faena... todo para qué, ¿me querés decir?... para que venga un cabecita y te llene la cara de dedos... ¿y dónde voy ahora con la cara así?, ¿qué miran? digo yo, ¡¿qué miran, qué mierda miran?!... (*Pausa. Transición*). No debió pegarme, mi general; yo no lo quise sobrar..., pero viera cómo pegaba el

condenado, no eran manos, eran latigazos, ¡creame! ¡¿Cómo no voy a querer traer una victoria para sus queridos descamisados, mi general?! ¡Imaginesé! (*Transición, a Ruben*). ¿Querés la llave? Entrás y salís cuando querés, como si fuera tu casa...

Pausa. Ruben toma la soguita de Mono.

- RUBEN: —Como si fuera mi casa, Joe...
- MONO: —Hablá con la yegua, acá ya sos como de la familia, cabeza...
- RUBEN: —¿Oyes, Joe? Como de la familia...
- MONO: —Te dejo el armario para vos, cabeza, ¿te gustaría? (*Silencio de Ruben*). ¿Y la mesita? ¿La querés? (*Barre las fotos de un manotazo*). ¡Toda tuya, cabeza!
- RUBEN: —¡Entonces le dije: callate de una vez, Joe!... Y dejá de llamarme cabeza, Joe, ¡no lo soporto! ¡Me llamo Lencina Ruben, Joe! ¡Grabateló en ese bote de mierda que tenés sobre los jodidos hombros, Joe!

Se arroja sobre él. Forcejean. Lucha. Ruben lo estrangula, lo golpea. Ruedan en el piso. Cuando Mono ofrece más resistencia, Ruben se aparta. Arcadas de Mono, intenta pararse, no puede. Ruben termina sosteniendo su jadeante cabeza en el regazo.

- RUBEN: —Dicen que cuando te morís es como si te durmieras, Joe...
- VOZ DORA: —“Dicen que la distancia es el olvidooo...”.

Pausa.

- RUBEN: —Como estar sentado en pelotas sin ver nada, Joe... nada de nada... como un camello perdido en el desierto, Joe... (*Pausa*). ¿Te imaginás un camello perdido en el desierto, Joe? (*Pausa*). ¿Sos sordo, patovica?

Oscuridad.

FIN

Luis Sáez: ¿De qué nos reímos? Hacerse cargo del horror desde el humor

Luis Sáez (Haedo, 1958) junto con Omar Aita⁵³ pertenecen a la misma generación de autores del Conurbano bonaerense. Comparten similar formación en dramaturgia, metodología de escritura, espacios de circulación de sus textos, maestros y referentes, rasgos de su poética, ciertos temas y tópicos recurrentes y una cartografía común; además de algunas áreas que complementan la actividad dramática (curador, jurado y docencia). Esto nos permite pensar en un mapa teatral que da cuenta de la conformación de una identidad regional en la historia reciente de la dramaturgia bonaerense.

Previo a su ingreso formal en el campo de la dramaturgia, Sáez incursionó en otros campos del arte y de la escritura. Desde joven estuvo ligado a la música, especialmente al *rock*. A los 20 años logra unir sus dos pasiones y comienza a escribir poesías y letras de canciones. Entre los años 1982 y 1983 cursa en el ISER, Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica, la carrera de libretista, que poco después abandona. En 1987 ingresa en la EMAD, Escuela Municipal de Arte Dramático de la Ciudad de Buenos Aires, en cursos de formación de autores. Sin embargo, su primer acercamiento a la escritura teatral se da antes de iniciar sus estudios. En 1985, a partir de la convocatoria del último ciclo de Teatro Abierto: “Nuevos autores, nuevos directores”, cuya condición era no haber participado en los años anteriores, se incorpora una joven camada de autores, entre ellos Sáez. Participa con *Acadentro*, dirigida por Eduardo Lamoglia, con las actuaciones de Manuel Callau, Arturo Bonín y Claudio Fernández en el Teatro Fundart; en lo que se conoció como el *Teatrazo* bajo el lema “En defensa de la Democracia, por la Liberación Nacional y la Unidad Latinoamericana”. Podemos anticipar que su ingreso al universo de la escritura dramática marca una postura ideológica, que seguirá desarrollando a lo largo de su carrera, ligada a un compromiso político-social, entendido como un todo indisoluble en su labor. Es decir, va a estar presente tanto en la poética y en la temática de sus obras —que veremos más adelante—, como en la esfera de su accionar, en sus modos de circulación, vinculación y asociación.

Para fines del siglo pasado, paralelamente a la conformación de un panorama de colapso generalizado, se profundizan un sinnúmero de luchas: las Madres de Plaza de Mayo, las agrupaciones HIJOS e H.I.J.O.S, entre

⁵³ Para ampliar esta relación, ver en este volumen el capítulo “La continuidad de las tradiciones teatrales: el grotesco en la obra de Omar Aita”, de Patricia Devesa.

otros, reclamando justicia, Sáez no es ajeno a ello. En los años 2000 y 2001 se incorpora a la Universidad de las Madres de Plaza de Mayo, en un momento en que parte del movimiento teatral se une o fortalece sus vínculos con los movimientos sociales y políticos; como Norman Briski que crea Brazo Largo (Grupo de Teatro Popular y de búsqueda estética que nace en 2001, a partir de su relación con Asociación Madres de Plaza de Mayo y con la confluencia de dos grupos, Madres e Impétigo). Sáez lo hace como docente y colabora, además, en la escritura de notas y artículos para la revista teatral *La olla a presión*, publicada por los alumnos de la carrera de Promoción teatral. En relación con la lucha de las Madres, Sáez participa en 2009 en el Ciclo Teatro por la Memoria, la Verdad y la Justicia en el Teatro Municipal de Morón con *Sara (mi vecina del segundo cé)* de su autoría y bajo su dirección. Ese año la convocatoria del Teatro estuvo dirigida a contar la historia de seis Madres luchadoras del Conurbano oeste. La obra aborda la historia de Sara Ludmer de Steimberg, militante y fundadora del organismo de Derechos Humanos: Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas y Gremiales. Es madre de Luis Pablo Steimberg, quien militaba en la Federación Juvenil Comunista, fue secuestrado en Morón el 10 de agosto de 1976 y, según el testimonio de Adolfo Scilingo, habría sido arrojado con vida al Río de la Plata en los denominados “vuelos de la muerte”. En 2009, además, la obra fue premiada y seleccionada para participar en la siguiente edición del Ciclo de Teatro x la Justicia organizado por el Teatro Tadrón de la Ciudad de Buenos Aires, que se realiza en el aniversario del genocidio contra el pueblo armenio.

En el campo de los derechos humanos y salud mental, el autor de *Acadentro* se acerca especialmente a Alberto Sava, fundador y coordinador del FAB, Frente de Artista del Borda, (1984-2011). Por ello, participa como jurado en el Concurso Monólogos Teatrales “Una puerta a la libertad” en el marco del X Festival y Congreso Latinoamericano de Artistas Internados y Externados de Hospitales Psiquiátricos e impartió seminarios, charlas y talleres de dramaturgia para el FAB.

En 2010 formó parte de la organización del Pre-Encuentro Hacia una cultura independiente, democrática y popular y del taller “El arte como instrumento de transformación social” junto con Manuel Callau y Antonio Céllico realizado en IMPA, fábrica metalúrgica de gestión obrera.

HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA TEORÍA SOBRE LA ESCRITURA DRAMATÚRGICA

Retomando su formación, esta se completa en las décadas del ochenta y del

noventa en diversos talleres con Roberto Cossa, Mauricio Kartun, Eduardo Rovner y Bernardo Carey. Sáez construye una red de intercambio con quienes fueron sus maestros. Participa como jurado junto con Kartun y Rovner en el Concurso Nacional de Obras de Teatro de Humor en Zapala (2007-2008). Cossa y Rovner prologaron, respectivamente, sus libros: *Zona de obras. Teatro argentino* (2009), en autoría conjunta con Daniel Dalmaroni y Pablo Albarello y *Teatro* (2010), editados ambos por Ediciones Corregidor.

Comparte la labor docente en dramaturgia como asistente de la cátedra Escritura Teatral de Kartun, en la Carrera de Promoción Teatral en la Universidad de las Madres de Plaza de Mayo.

El interés en reflexionar sobre la metodología de la escritura dramática es una constante en la ensayística de Sáez. En su artículo “¿Será posible una dramaturgia para mimos?”, producto de su participación en el X Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo (2003) y posteriormente publicado en la Revista *Picadero*⁵⁴, Luis Sáez aborda, más allá de la especificidad del mimo, múltiples aspectos relacionados con su concepción de la creación dramática. En estos puntos de contacto sostiene que, tanto para el mimo como para el dramaturgo, el cuerpo se presenta como herramienta de escritura; es decir, la idea de escribir “con el cuerpo”. De esta manera se abre al juego de las imágenes generadoras —metodología de trabajo resultante de su formación con los maestros Ricardo Monti y Mauricio Kartun— provenientes de su mundo interior como de su universo de experiencias, recuerdos, sueños o de la propia observación. Aclara lo siguiente:

El dramaturgo, por su parte (al menos el que elige la estrategia de dejarse *contar* por las imágenes, relegando a segundo plano toda premisa o esquema formal previo), escribe con el cuerpo, pero nunca erigiéndose en el centro del mundo que está creando, sino más bien poniéndose, por así decirlo, “a su servicio”. De esta rara especie de humildad se nutre la tarea del dramaturgo para que su historia (su criatura, si se quiere) cobre vida y autonomía. El arte del dramaturgo, su búsqueda, su herramienta, sería, diríamos, incondicionalmente “periférica”.

Pero la generación de imágenes debe contener polos opuestos para que acontezca la acción dramática. Esta nueva posibilidad de trabajo de escritura dista de esquemas y estructuras preconcebidos, que Sáez emparenta con la concepción

⁵⁴ Sáez, Luis, “¿Será posible una dramaturgia para mimos?” en *Picadero* N.º10, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, noviembre-enero 2003-2004, pp. 32-33.

americana de cómo se escribe un drama, para dar lugar a una escritura más libre y creativa; alcanzando un lenguaje poético propio cuando la palabra, la acción y la poesía se “aparean” con el teatro y “generan la palabra precisa en el momento oportuno”⁵⁵, es decir, la teatralidad. Para que dicha teatralidad se genere, debe apoyarse en una estructura que, a modo de partitura, es creada por el dramaturgo. El oficio autoral es celosamente cuidado por Sáez, en especial, por falta de su reconocimiento en la esfera teatral, a lo largo de estos años:

Después vino la jerarquización del director como responsable de lo que ocurría en el escenario y al autor, como dice Tito Cossa, lo echaron del escenario. Para empezar nomás. Después a algunos catedráticos se les ocurrió que el texto dramático no tenía categoría ni espesor poético y también lo echaron de la literatura. Y así anduvo el dramaturgo por una temporada mendigando un lugarcito, aunque sea la noche de estreno, o encaramado en su torre de marfil como glorioso bastardo. A lo sumo podía presenciar algún ensayo, siempre bajo la celosa supervisión del director, que ya había ganado un territorio irrenunciable. Hasta que llegó la globalización, la informática al alcance de más y más gente (...) y así fue que un buen o mal día, gracias a los procesadores de texto, el director se largó a escribir (o a re-escribir, o a supervisar, etc.) y los que, hasta ese momento autores, juntamos aliento, cerramos los ojos y nos zambullimos en la escena. (2013, p. 200).

En el marco de la producción de textos dramáticos breves, ciclos de monólogos y de semimontados, inscriptos en un humor pícaro y en un lenguaje procaz —más asiduamente elaborados entre los años 2000 a 2004⁵⁶—, Sáez inicia su tarea de director. Dirige *Chochán, la insoportable levedad del cerdo* (2002), y *Siempre me calentaron las monjitas* (2003) en el Ciclo “La cocina de los autores”, organizado por Argentores. Esta misma institución publica el primero en el volumen *Monólogos*, junto a otros autores.

A lo largo de su producción dramatúrgica, cabe aclarar que también se ha dedicado a la narrativa breve, podemos diferenciar dos etapas. La primera, que abarca desde sus inicios hasta los primeros años de este siglo, está signada

⁵⁵ Sáez, Luis (2000), “De qué hablamos cuando hablamos de estructura” en *Revista Teatro/CELCIT*, N.º25, Buenos Aires.

⁵⁶ Son de este período, además de los nombrados: *Aróstegui, con acento en la ó* que formó parte del Ciclo de Directores Nueve hacemos Nueve (2001) y Teatro de pequeño formato (2003) y *Stán y Ollie navegan hacia el olvido* estrenada en el Ciclo de Teatro semimontado coordinado por Argentores (2001), versión libre de la novela *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano.

por un lenguaje desvergonzado y cínico y un estilo que condensa casi todos los recursos humorísticos: el absurdo, la exageración, la sátira y la ironía, puestos al servicio de la crítica social.

Después del año 2004, cuando cuatro de sus obras son llevadas a la escena y reciben meritorias premiaciones⁵⁷, se produce un paréntesis en su producción dramática y reaparece en 2008 con cambios significativos en su poética: la humanización de sus personajes y el abandono de un lenguaje soez por un estilo más metafórico, que el propio autor denomina realismo poético. Esta segunda etapa está signada, además, por un profundo trabajo de adaptación. Entre 2008 y 2009, para la graduación de alumnos de la Escuela de Teatro de Morón, escribe *El espíritu de los cerezos* a partir de *El jardín de los cerezos*, de Antón Chéjov. Le sigue *El ángel del subsuelo* en una primera versión en 2009 y una segunda en 2012; toma como fuente dos novelas: *Memorias del subsuelo*, de Fedor Dostoyevski y *Los siete locos*, de Roberto Arlt. Entre ambas adapta *El exalumno*, de Carlos Somigliana a partir de improvisaciones con los actores, pieza que además dirige.

No obstante, en la primera etapa se registra una obra que también parte de un texto narrativo y en la que se prefiguran algunos rasgos del período posterior. Se trata de *Camellos*, que junto a *Monos con navaja* (2001) han sido las piezas de Sáez que lo consagran como dramaturgo.

LA LITERATURA Y LO POPULAR

Con *Camello* obtiene numerosos reconocimientos: el Primer Premio en el Concurso Osvaldo Soriano (1999) y las ternas a Mejor Autor Dramático para los Premios María Guerrero y Florencio Sánchez (2000-2001). Se estrena en 2000 en el Teatro del Pueblo bajo la dirección de Julio Ordano, quien en 2004 también se hará cargo de la puesta en escena de otra pieza de Sáez: *Con la mano de Dios* (*Anguila y Gamarra tocaron el cielo*). Esta última, producto de un taller con Eduardo Rovner y Bernardo Carey, tiene como personajes centrales a dos marginados, como gran parte de su dramaturgia, que intentan sobrevivir en un sistema excluyente con el secuestro de Maradona, bajo una constante que es propia de la poética del autor: el humor y el abatimiento económico y existencial.

⁵⁷ *Kamikaze*, dirigida por Luis Luque, recibe el Primer Premio Concurso de Dramaturgia de la revista *Teatro XXI*, del GETEA (UBA); *Con la mano de Dios* (*Anguila y Gamarra tocaron el cielo*) bajo la puesta de Julio Ordano, con Mención Especial Concurso Norberto Manzano de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires; *Saratoga Box* con dirección de Alejandro Giles, obtiene el Primer Premio del Concurso Nacional de Obras de Teatro de Humor y *Misero bufo*, a cargo de Miguel Terni.

Camellos toma como punto de partida el cuento *Una luz que se iba*, de Ricardo Piglia, escrito en 1963, que forma parte del primer volumen de relatos *Invasión* (1967). En esa época el propio Piglia reconoce en sus textos una situación y un tono narrativo que emparenta con el teatro, más precisamente con el monólogo dramático; para ese entonces se encontraba trabajando con Ure en una obra sobre Alberdi, que luego abandonó. No casualmente tanto *Una luz que se iba* como *Mi amigo* fueron llevados al teatro. Más allá de las matrices teatrales que contiene el cuento, Luis Sáez realiza una adaptación genérica, lo que implica fuertes cambios formales a nivel discursivo: el desarrollo del parlamento de los personajes y la incorporación de las didascalias, partiendo de un texto narrado en una primera persona que introduce el discurso directo de los personajes que forman parte de la historia.

Si bien el autor de *Camellos* toma del relato la convivencia en una pensión porteña de un boxeador y la de un provinciano y la antinomia centro-periferia, en donde Buenos Aires se esgrime como símbolo de “el país”, ahonda ciertos tópicos que le otorgan a la obra nuevos y profundos matices ideológicos. La construcción del ámbito porteño idealizado, desde la mirada ingenua de aquellos que ven la gran ciudad como la utopía de éxito, el progreso y el lugar de oportunidades y de trabajo, se desmorona vertiginosamente para transformarse en una “jungla de cemento”. Es un espacio amenazante sumido en la desconfianza y el anonimato más cruel, en la medida que este pueblerino toma conciencia de su verdadero rostro íntimo: la imposibilidad de un regreso triunfal a su terruño; agudizado por la caída de la máscara de un boxeador que no es más que un patovica borracho y pasante de drogas. La construcción dramática que nos propone Sáez se emparenta con el grotesco: cuando comienza la intriga, nos encontramos a pasos del desenlace, solo asistimos a la agonía del “héroe”. Por otro lado, en esta construcción incorpora contrastes marcados entre aparentes opuestos irreconciliables con la invasión del “cabecita negra” a la pieza de la pensión. Es un tópico del antiperonismo: la idea de la invasión de los sectores populares a las clases medias. Sin embargo, este tópico que ingresa con la llegada del Peronismo y se incorpora a la ficción hasta la década del sesenta como una pesadilla, da en Sáez un giro que se visualiza hacia el final de la obra. En estos personajes marginados aparece un signo de esperanza en su estrepitosa caída, cuando el enfrentamiento construido por la oligarquía —cabecita negra— es desplazado por la solidaridad y el afecto. Un quiebre quizás dado por una identidad de clase.

La incorporación de un tercer personaje, un travesti perverso, si bien complementa ese universo marginal, nos invita a una posible lectura: la arbitrariedad extrema del poder.

La referencia a acontecimientos políticos-sociales, como se manifiesta en *Camellos*, es otra constante en ambas etapas de su dramaturgia, ya sea porque alude a la historia reciente nacional o a la internacional, aunque esta última en menor medida y puesta en diálogo con la primera. Podemos pensar en *Kamikaze* y la Guerra de Malvinas; *Sara (mi vecina del segundo cé)* y *Monos con navaja* y la última dictadura argentina cívico-militar y *Suicidador*⁵⁸ y el caso del empresario mafioso Alfredo Yabrán. Entre ellas se encuentra *Misero bufo*, una de las obras de mayor espesor y profundidad de lecturas en este sentido.

LA MONSTRUOSIDAD COMO COTIDIANO

Sumergida en un universo de clara evocación hitleriano, *Misero bufo* condensa una violencia creciente. Está construida a partir de tres personajes ligados al poder: el mariscal, un anciano exdictador, cuyo único móvil vital es retornar eternamente al poder; Igor, el sirviente y bufón, que ambiciona la fortuna del primero y Wolf, el joven que, bajo la apariencia de periodista que pretende llevar adelante una campaña de regreso del dictador a su viejo imperio, busca hacer justicia por sus padres, víctimas del tirano durante su gestión.

El poder, entonces, es concebido como práctica: facultad y posibilidad de control y dominio sobre la vida y sobre los hechos de los demás, para lograr obediencia. En lo micro, en lo íntimo, Igor es “una cosa”, la ambigüedad, el lacayo bajo la dualidad de amor-odio, respeto-temor, obediencia-desobediencia, víctima-victimario. El mariscal construye su propia imagen de mártir en su exilio “humillante” en un lugar impreciso.

Si bien estos personajes en clave de farsa —en especial el déspota y su sirviente, que emergen como personajes con cierta extravagancia, aunque verosímiles— presentan una fisura que pone entre paréntesis la burla y lo vulgar, esto, que parecía conducirnos a una carcajada simplista, cede su lugar para devolvernos, a través de la ironía, a una lectura más profunda ligada a la denuncia política y social. La violencia se hace cada vez más cruel; la risa se transforma en mueca y la mueca, en incomodidad e indignación. Para ello, Sáez privilegia la ironía como recurso discursivo, principalmente en tres campos semánticos: la esperanza para los desposeídos, el destierro y el patriotismo.

⁵⁸ Se estrenó en 2001 con dirección de Hugo Grosso.

Mediante esta figura disimula la necesidad de matar como mecanismo de dominación a favor de la opresión y la explotación. El lector /espectador es completamente consciente de lo que se muestra y de lo que se esconde a medida que avanza sobre la pieza, al igual que los personajes, por varias razones. Por un lado, la reconstrucción del significado por parte del lector se da implícita y explícitamente desde el parlamento y desde las didascálicas y, por el otro, el mariscal e Igor operan con cierta ironía sobre Wolf, quien conoce el sentido que se encubre, en la medida en que sabe quién es ese “mártir”. El rasgo risible de este recurso cede paso a la agresión y a la denuncia sobre la dictadura de Hitler y, por extensión, sobre la nuestra. Así se restituye la impronta de la situación política que genera la obra.

Precisamente, la postura ideológica que sostiene este déspota y su bufón ya deja de filtrarse para tomar cuerpo a favor, entre otros, de la persecución de judíos, comunistas y homosexuales; la miseria como componente necesario del capitalismo; la propaganda que convierte cualquier mentira en verdad —clara alusión a Joseph Goebbels, ministro de propaganda de la Alemania nazi—; la violación como forma de tortura; el fusilamiento como método de eliminación del enemigo; el asesinato en nombre de la unidad nacional; los indios como categoría no humana y la reducción de cabezas obtenidas en la Campaña del Desierto como objeto decorativo. En relación con este último y a la imprecisión espacio-temporal que opera en *Misero bufo*, Sáez nos propone una lectura vinculante entre el régimen nazi y el Golpe cívico-militar de 1976. Las diversas lecturas dependerán del posicionamiento del lector y los vínculos que puede establecer entre la obra, su poética y el plano de la historia. Dice Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*:

Pero la imposibilidad de querer el eterno retorno de Auschwitz tiene para él [Primo Levi] otra y muy diferente raíz, que implica una nueva e inaudita consistencia ontológica de lo acaecido. No se puede querer que Auschwitz retorne eternamente porque nunca ha dejado de suceder, se está repitiendo siempre. (2000, p. 105)

De este modo, el horror en *Misero bufo* se vuelve cercano y amenazante. El uso y el abuso del poder, el terrorismo de Estado, la rebeldía frente a lo establecido, la violencia, la marginalidad, los perdedores, lo bestiarío, la culpa, la búsqueda de sentido de la vida, el parricidio y el filicidio son algunos de los núcleos temáticos que resultan una constante en su producción teatral.

En los últimos años se destacó, además, como guionista de cine (*Ruleta Rusa. Otra sucia historia de amor* y *Blindado*) y ha publicado *Gato en tu balcón* y otros textos teatrales que reúne cinco obras, dos de ellas estrenadas: *Un gato en tu balcón* (2017) e *Historia en falsa escuadra* (2018).

El vasto corpus conformado por más de cuarenta obras teatrales, en tres décadas, permite visualizar una poética que incluye, principalmente, el drama absurdo, el drama, el neogrotesco, la farsa, el monólogo cómico y, en menor medida, el drama de giro poético. En esta conjunción se halla la profunda singularidad de la escritura de Luis Sáez.

Patricia Devesa

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, 2000, Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo Homo sacer III, Valencia, Pre-textos.
- Bergson, Henri, 1995, La risa, Madrid, Plaza & Janés.
- Costa, Ivana, 2006, “Entrevista a Ricardo Piglia: La ilusión de la escritura perpetua”, Revista Ñ, Buenos Aires.
- Hopkins, Cecilia, 2009, “Entrevista a Luis Sáez: Aluvión de necesidades insatisfechas”, Página/12, Cultura y espectáculo, Buenos Aires.
- Piglia, Ricardo, 2006, Invasión, Barcelona, Anagrama.
- Sáez Luis, 2010, Teatro, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- , 2013, Teatro de Luis Sáez. Saratoga Box, Kamikaze y otros textos, Buenos Aires, Ediciones del CCC.
- , 2019, Gato en tu balcón y otros textos teatrales, Buenos Aires, Editorial El Zócalo.

DAMIENS

Cristian Palacios

DAMIENS

Obra estrenada en marzo de 2005, en el III Festival Independiente de teatro Íntimo en El Teatrino de Mérida, México. Producido por la Compañía Nacional de Fósforos, con la actuación de Cristian Palacios; vestuario de Natalia Alayon Bustamante; iluminación de Ricardo Andrade Jardi; asistencia de escenario: Juan Manuel Caputo; asistencia técnica: Lautaro Ostrovsky, Maria Celeste Palacios; prensa: Walter Duche, Alejandro Zarate y dirección de Paula Brusca.

Otra vez me obsesiona el tema: escribir sobre un recuerdo para llevar a la muerte...
"Nosreíamos de las sombras". ¿Cuántas palabras que no son mías se me salen de la boca? "Y la sombra de una flor" recordé en un café de París, la turista en monopatín y la sombra de una flor... El sol causa las sombras y las flores —me dijo la niña— le lloraba un ojo, tenía los ojos oscuros y fijos como medallas que se colocan en los párpados de los muertos. ¿Qué es el sol? Le pregunté, y me dijo aquello de las luces de los camiones encendidas... todas juntas...
Y yo, que aborrezco las autopistas: deberíamos matar al sol...

14 de febrero de 2005, Sao Bras de Alportel

Un hombre simple, sentado solo en una silla pequeña. Una mesa pequeña, un anotador, un lápiz. No se mueve. Pasa el tiempo y no se mueve. Silencio. Espera. No se mueve. Solo respira o parpadea. Pasa el tiempo. Los espectadores comienzan a inquietarse. Respira suave. El hombre no se mueve. Mira. Sus ojos ven siempre el mismo punto. Parpadea, pero no se mueve. Lleva un saco marrón o gris. Una camisa blanca. Un pantalón común. Mira. No se mueve. Pasa el tiempo. Une el pulgar y el dedo índice de la mano derecha. Despacio. Solo eso. El resto del cuerpo no se mueve. Repite el movimiento con los otros dedos.

Pasa el tiempo. No se mueve. Arroja el brazo izquierdo hacia atrás. Se cubre. Gira la cabeza. Se cubre. La mano derecha mantiene su movimiento. Vuelve la cabeza y el brazo. Mira. Toma el lápiz con la mano izquierda. Despacio. Escribe en el aire. La mano derecha mantiene su movimiento. Silencio. Mira a los espectadores. Habla.

Tengo dos ojos, pies, riñones, dedos, piel, cabeza, columna, paladar. Todo aquello que es único justo en el medio y lo que es doble se repite a ambos lados del cuerpo. Soy simétrico. Visto de perfil el diseño se entorpece y nada se corresponde con nada. Por debajo de la piel tampoco, hay un solo corazón hacia el lado izquierdo y un hígado, intestinos y el apéndice que para qué, ¿eh?, para qué.

Se levanta. Se mueve rápido. Su cuerpo rápido. Camina. Habla rápido.

Aún así es sorprendente que el ombligo, la boca, los órganos genitales, la lengua, la nariz, el ceño, la raya del culo formen una línea recta, un eje axial, y que el centro sea hueco, que no haya nada, y que en conjunto mi carne, grasa, sangre, venas, nervios, esqueleto y todos los sistemas reproductor, digestivo, los jugos gástricos, las excrecencias (*se detiene sobre la palabra excrecencias*) todo eso,

en conjunto, forme un tubo y en el medio nada, así nomás, nada de nada... Si la arquitectura de este cuerpo fuese perfecta, ese tubo sería una línea recta, pero no, porque esa línea de nada que me atraviesa de parte a parte, esa pequeña muerte, ese tiempo detenido, esa oscuridad mía en el exacto eje exacto de la sombra, este silencio interior, este centro, se ramifica, se detiene, se enrolla, salta, se liga, se ata, se desata, es ágil, es atlas, como un árbol de Porfirio, como la lengua de Marie, como la Rue de Sulpice, como el Sena, donde nace, el Se-na, na-ce, corto las palabras, me van a matar...

Se detiene.

Mi personaje es un sueño aún. No tiene cuerpo, no soporta el cuerpo. Yo lo recreo a partir del cuerpo. Ustedes ahora me prestan dos manos, piernas, brazos, tronco, cuello y lo armamos acá. No más de un estómago, por favor, entiendo que su amabilidad, pero no más de uno porque entonces —y claro— con el objeto de impresionar a las damas algún caballero dirá —pero yo— no-por favor-no- porque es un personaje real ¿Y por qué no dos estómagos? por qué no, ¿eh? ¿Qué es eso de real, qué es eso aquí en un espacio de ficción? No se meta con la historia —amigo—, no es su lugar. Usted trabaja con un ideal de cuerpo —vea—; y ese ideal no sirve, porque las mujeres, por ejemplo, tienen una teta más grande que la otra y tres agujeros entre las piernas. El cuerpo cambia con el tiempo. Es el caso de mi primo al que le falta un testículo, mayonesa dietética le dicen a mi primo, perdió un testículo en un accidente. Como Hitler que dicen tenía un solo testículo. El cuerpo cambia. Qué complejo es el tiempo y, sin embargo, qué sencillo. Esta mano de aquí, que parece siempre la misma, ha sido pequeña, regordeta, simpática, morena, pálida; será con los años amarillenta, flácida, débil. Ninguno de nosotros puede decirse terminado, completo, no tenemos esa suerte. Estamos cambiando ahora. Mi personaje sí lo es. Él no lo sabe, pero está terminado. Como el testículo de mi primo será para siempre el testículo que falta. El testículo ausente. En cambio, el otro, a pesar de los cuidados de mi primo, a pesar de que le hablará, le pasará pomadas, lo observará en el espejo, con cierta angustia, lo observará detenidamente frente al espejo, no tiene la suerte del primero.

Mira a los espectadores. Está incómodo. Lleva las manos a los bolsillos. Esta posición no le satisface. Prueba otra posición. Prueba otra posición. Mira a los espectadores. Dice:

La mano puede ejecutar varias clases de movimientos, flexión, extensión, aducción, rotación. El pulgar puede realizar movimientos de flexión, extensión, aducción, abducción, oposición, rotación. Todo ello es muy útil si se trata de sujetar algo. El brazo puede realizar movimientos en todas las direcciones y girar en torno a su eje. El codo también. En la combinación mano - brazo - codo - pulgar, podemos realizar una infinita variedad de acciones: podemos alcanzar cualquier parte del cuerpo con el brazo, podemos ejecutar un instrumento, podemos rascarnos un brazo mientras este rasca al anterior, podemos acariciar, golpear, herir, matar. Sin un brazo la cosa se complica. Sin los dos se complica más. Los dedos del pie desempeñan un papel importante en la marcha: funcionan como resortes, permiten al pie despegarse del suelo en el momento en que se eleva el talón. Cuando se sube una pendiente, el centro de gravedad del cuerpo se eleva y avanza; cuando se desciende, el centro de gravedad baja. Cuando se está quieto, no va a ningún lado. La estación de pie, bipedestación o estación bípeda, requiere un trabajo muscular, de ahí la sensación de fatiga que provoca. No hacer nada requiere trabajo. El testículo no puede ejecutar ningún movimiento. Puede ser llevado, frotado, manipulado, su tamaño puede aumentar de acuerdo a las circunstancias hasta producir un fuerte dolor. Pero por sí solo no hace nada. Aun así, mi primo estaba muy triste sin su testículo.

Mira a los espectadores. Repite los movimientos de la mano, el pulgar, el brazo, el pie. Se siente ridículo. Lleva las manos a los bolsillos. Tararea. Dice:

Mi personaje es como una música cuya ejecución ha concluido.

Se detiene. Parece satisfecho. Repite. Mira. Repite.

Mi personaje es como una música cuya ejecución ha concluido.

Se sienta.

Mi personaje... como una música... ha concluido... ejecución.

Mira. Silencio. Mira.

Cada nota en la partitura —las dominantes y las otras— sus recuerdos, sus miedos, los fantasmas de París, un solsticio, el olor de la primavera en Artois,

las caricias de Elizabeth, la lengua de Marie, una tarde de verano, una flor, la sombra de una flor, pero el horror *Mon Dieu*, el horror qué belleza, la belleza del horror, un *soleil du sud lie l'os nu*, cada nota se corresponde con otra en la armonía de lo que es mi personaje, ahora que es uno, ahora que no puede saberlo... ¿Qué genio sería capaz de escribir esa partitura? Escuchar esa música y saberlo, traerlo aquí, el eco de la belleza de esa música. Como una gota que cae en un estanque. Como el silencio que queda después. ¿Cómo podría al hacerlo no hablar de sí mismo? Atravesar los puentes como si fuera tan natural que los ejes que atraviesan la ciudad, el curso del Sena, la rue Saint-Martin, la rue Saint-Jacques, el punto cero frente a Notre Dame que sirve para medir las distancias que van del campo a la ciudad, como si fuera tan natural pasar al otro lado, pensar qué hay por debajo de la piel de la ciudad. No es un gran hombre, apenas un hombre simple, un campesino. Un hombre malo, infame, torpe, sucio, algo vil, torpe, miserable. No cambia la historia de Francia. Desafina. Es tan poco importante que apenas vale la pena que me escuchen ustedes, por favor, si quieren retirarse ahora, por favor. (Ni siquiera los fragmentos escabrosos, la tortura, la muerte como teatro, el cuerpo como teatro de la muerte, los gritos de dolor prolongándose por las calles de París, madame Pompadour, Eróstrato, la guerra, todo eso, no me detendré demasiado en esos pasajes, lo lamento, no me interesa, lo lamento mucho).

Triste. Se levanta. Cambia la mesa de lugar. Cambia la silla de lugar. Se sienta. Cambia la mesa de lugar. Cambia la silla de lugar. Se sienta.

Me obsesionaba la idea de un recuerdo para llevar a la muerte. Sentado en el café de París, la turista que viaja en monopatín, la sombra de una flor, el sol causa las sombras y las flores, me dice Molly, y le pregunto qué es el sol, odio el sol, me dice ella, porque hace crecer, y le pregunto qué es el sol.

Repite el primer gesto de la mano derecha.

Y me dice aquello de las luces de los camiones, luces de camiones todas juntas, me dice Molly que tiene apenas ocho años y yo que odio las autopistas: deberíamos matar al sol. Molly deambula por las calles de París, por los márgenes del Sena, por los puestos del mercado. Llueve en las avenidas. El barro me ensucia la ropa y Molly me toma de la mano y me lleva hasta la casa donde viven los niños, ¿de qué viven, Molly?, le pregunto, de nada, me

responde, nosotros no trabajamos, dice, solo jugamos. En la casa las ventanas están tapiadas y, a la luz de las velas, los niños parecen cansados, enfermos, pero juegan, algunos se miran al espejo, tienen miedo, dice Molly, miedo de qué, miedo de crecer y no darse cuenta. La lluvia se mete por el techo y va marcando el ritmo con las gotas sobre el piso de madera, y en la apenas luz tocó con mi pie un cuerpo de niño, lo miro, parece dormido, y Molly, no abrazes a los muertos, porque ellos ahogan a los vivos y yo. ¿No lloran a los muertos? Solo en juegos, nosotros solo jugamos.

Toma el lápiz y el anotador. Escribe.

Escribo. París 1750. En las calles se llevan a los niños. El rey decide llevarse a los niños. Los arqueros del rey marchan por las calles y levantan a los niños y a los mendigos y ya nadie sabe de ellos. El barrio se indigna. Hay una revuelta. Los padres se enteran cuando están en el taller, en la plaza, en los puestos del mercado y corren, siempre corren, París 1726, París 1750, Buenos Aires 1976, las madres averiguan, indagan, corren, les pagan a los comisarios para saber dónde están sus hijos, les pagan para que les cambien la paja, en las celdas la paja se ensucia rápido, el olor es muy fuerte, y los niños se cubren de moho y del olor de las excrecencias y, cuando ya no se les quita el olor, ya no son niños. Han crecido. ¿Qué es el cuerpo? El cuerpo es la barrera entre el deseo y la consecución de los actos. Luis XV tiene miedo de atravesar París, después de 1750 la gente está indignada y él apenas sabe escuchar ese cuerpo vivo, que ríe, que grita, que llora, que canta, que se emborracha en las tabernas, en el taller, en las calles, en los puestos del mercado, en la plaza de Grève. Escribo (*escribe*) la plaza de Grève. Escribo Luis XV. Escribo que mi padre me golpea entre las piernas y me grita eso no. Eso no. Siempre no. Tengo una erección. Tengo dos, tres, quince, todas las erecciones, tengo sexo con Julie, con Ilsee, con Roberta, con Buchete. Mi lengua embebida en alcohol —Elizabeth—, el cuerpo robusto de Marie ¿Y los actos? ¿Qué son los actos? ¿Escribir es un acto? Escribo (*escribe*) ¿Qué es un acto? Si yo anotara aquí todos los actos de la vida de mi personaje, eso sería más o menos lo que se llama una biografía. Las cosas que hizo, eso son actos, y sus consecuencias ¿Y las cosas que no hizo? ¿Y las consecuencias por lo que no hizo? ¿Y los deseos? Yo escribo. Eso es un acto. Podría dejar de escribir, ahora, dejo de escribir (*deja de escribir*). Y eso quizás sería un acto. Yo podría dejar de escribir. Podría hacerlo. O podría no hacerlo. París 1756. Mi personaje se aleja. Huye de París. Se va al campo. Lo busco y no lo encuentro. No lo

encuentro entre las calles: la rue de Saint Antoine, la rue de la Huchette, el Pont de Saint Michel, no lo encuentro entre las voces que hablan de él, para concluir más o menos que se trataba de un monstruo, un insensato como decía Voltaire, un campesino que estaba conmovido de ver a los habitantes de París vender para vivir todo lo que tienen, pero no nos hablan de su mirada, de su voz, cuánto pesaba al momento de morir, nos hablan de sus gritos, sí, pero qué gritos eran esos —y todo esto por alguien que apenas vale la pena— como cualquiera de nosotros cuando ya podamos decirnos concluidos. 5 de enero de 1757 (*escribe*) Hace frío. El detalle parece trivial, pero no, porque al no ser la longitud del arma suficiente como para atravesar el abrigo y hundirse profundamente en el lado derecho del rey, al no ser la herida mortal, al no estar la hoja envenenada —algo tan simple como eso— el acto se vuelve irrelevante, absurdo. El rey está de visita en Versailles.

Se detiene sobre la palabra Versailles. Escribe.

Nos dicen los historiadores que visita a su hija preferida: Madame Victoire. Es irrelevante que sea o no su hija preferida. No me voy a detener sobre eso. No vale la pena. No podría saber, de todos modos, con cierta seguridad si era o no era la hija preferida del rey ¿Para qué esforzarse? ¿Qué me importa a mí si se trataba o no de la hija preferida? Como si el hecho fuera notorio por su sola mención, la hija preferida, cuando a pesar de lo que dicen los historiadores, no hay forma de enterarse si era o no era la hija preferida del rey. Además, ¿qué saben los historiadores?...

Pausa.

Hace frío, decía, apenas hay luz —son las 5:45— el sol ha caído, el carruaje aguarda en el lado noroeste de la corte, muy cerca del nuevo puesto de guardia.

Se levanta. Cambia la mesa de lugar. Cambia la silla de lugar. Mira. Canta suavemente.

El rey desciende por la escalinata principal. En el centro está el rey. Está el delfín, el Marqués de Montmirail, el Duque d'Ayen, el Duque de Duras, la guardia personal del rey. En el centro está el rey.

*A révéler mon **nom**,
mon nom relèvera,
tracé mon **nom**
a l'écart.
Un soleil du Sud
lie l'os nu...*

Despacio. Se lanza hacia delante. Imita los movimientos de sacar el arma, chocar la guardia, tomar el hombro, clavar el cuchillo en el lado derecho del rey. Repite los movimientos, más leves. Muy despacio. Repite una vez más. Silencio. No se mueve. Mira el suelo.

Uno, dos, tres, gotas de sangre.

Se lanza a toda velocidad. Pierde el control. Balbucea.

¿Cuáles son los hechos?

Se sienta. Está excitado. Mira. Descubre.

La muerte de su madre, su llegada a París, su huida a Artois: el robo de 240 luises en la casa del amo Jean Michel. Lo detienen, lo torturan, lo interrogan, le quitan con cierta amabilidad el sombrero, le preguntan ¿quién es? ¿de qué se trata? ¿Se trata de una conspiración? ¿Está solo? Miente. Miente que está solo, miente que no está solo ¿Y los motivos? ¿Cuáles son los motivos? ¿Y los motivos de los motivos? ¿Y los motivos de los motivos de los motivos? Intenta salvaguardar el honor de su familia, “salvaguardar el honor de su familia”, la muerte de su madre, su llegada a París, el robo de 240 luises en casa del amo Jean Michel, un robo doméstico penado con la muerte: su regreso a París: tres días antes de cometer el acto. Los amos se suceden uno tras otro. Se hace llamar por nombres falsos. Él escucha los murmullos de la historia. La historia lo rodea y él es nadie. Él es el que sirve a las mesas en donde comen. Él es el que limpia los retretes en donde cagan. Él es el que empuña las armas con las que matan. Él escucha los murmullos de la historia. Y en el centro de la historia él es nadie- Si por un segundo. Si tan solo por un segundo. En medio de esta maraña de sueños, deseos y circunstancias si pudiera por un segundo saber para siempre quién soy yo. Quién soy. Lo detienen. Lo interrogan. Le quitan con amabilidad el sombrero. Lo conducen a prisión. Lo torturan. Una

y otra vez lo torturan. Y, cuando creemos que vamos a llegar a saber, cuando estamos a punto de saber, lo condenan.

Silencio. Toma el anotador. Lee.

“Ha sido encontrado culpable por este parlamento de cometer el muy terrible crimen de parricidio (...). Será condenado a retractación pública ante la puerta principal de la iglesia de París (...). Será llevado desnudo, en camisa y con un hacha de cera encendida de dos libras de peso en la mano. Deberá declarar que ha cometido el muy terrible crimen de parricidio y que ha herido al rey. Se inclinará y pedirá perdón a Dios, al rey y a la justicia. Luego será conducido en dicha carreta a la plaza de Grève y sobre un cadalso que allí habrá sido levantado le serán atenaceadas las tetillas, brazos, muslos y pantorrillas. Y su mano derecha, sosteniendo el cuchillo con que cometió el crimen, quemada con fuego de azufre. Sobre las partes atenaceadas se verterá plomo, aceite hirviendo, cera y azufre fundidos en conjunto. Luego su cuerpo será estirado y desmembrado por cuatro caballos. El tronco, junto con los miembros, será quemados en el fuego, reducidos a cenizas y las cenizas arrojadas al viento (...). Los doctores Foubert y Boyer han sido delegados por este parlamento para preservar intacto y en buena salud al condenado hasta el momento del suplicio”. Parlamento de París, 28 de marzo de 1757.

Gira sobre la silla.

“Un oficial fuerte y robusto tomó unas tenazas de acero hechas para el caso y le atenaceó primero la pantorrilla de la pierna derecha, después el muslo, las molas del brazo derecho y a continuación las tetillas. A este hombre aunque fuerte y robusto le costó gran trabajo arrancar los pedazos de carne y cada trozo que arrancaba dejaba una llaga del tamaño de un escudo de seis libras. Aseguran que aunque siempre fue un gran maldiciente no dejó escapar blasfemia alguna, tan solo los extremos dolores le hacían proferir gritos terribles... A menudo repetía ‘Dios mío, tened piedad de mí’, ‘Jesús, socorredme’” Journal de París, 30 de marzo de 1757.

Gira sobre la silla.

“Finalmente le descuartizaron, esta última operación fue muy larga porque los caballos que se utilizaron no estaban acostumbrados a tirar. En lugar de 4 hubo que poner 6 y no bastando con esto fue forzoso para desmembrar los miembros del desdichado, cortarle los nervios y romperle a hachazos las coyunturas (...). Una vez retiradas las cuatro partes, sus confesores bajaron para hablarle, pero su verdugo les dijo que ya había muerto. Aunque la verdad era que yo veía al hombre moverse y la mandíbula inferior subir y bajar como si hablara”. La Gazzete d’Amsterdam, 1 de abril de 1757.

Queda de espaldas. Silencio. Comienza a cantar. Desafina.

*A révéler mon **nom**,
mon nom relèvera,
tracé mon **nom**
a l'écart.
Un soleil du Sud
lie l'os nu...*

Su canción se transforma en un grito. Grita de dolor. Grita. Grita. Calla. Silencio. Gira. Mira a los espectadores. Atrás está el sol.

¿Cuál es el sentido, Molly? Es una pregunta infantil, se te pegan los cabellos por los mocos, los cabellos se te pegan en la cara. ¿Cuál es el sentido de todo esto, todo lo que es un hombre, todo esto? Esta obra, este firmamento de oro y púrpura, esta asamblea pestilente de vapores y gases y humo, esta excrecencia, este dolor, este miedo, este cuerpo roto, así desarmado, así partido, quebrado, mutilado, segmentado, este hombre vil, este hombre miserable, tan poco, tan solo. ¿Cuál es el sentido, niña? Ves al sol, ves morir al sol al final de las autopistas, en la noche, en el silencio de la noche, camino solo, voy solo, ya no más, ya no.

Lanza su brazo hacia atrás. Se cubre del sol. Oscurece.

FIN

Cristian Palacios: una dramaturgia al servicio de la diversidad y la búsqueda

Cristian Palacios (Buenos Aires, 1978) es un prolífico teatrista bonaerense que ha sabido transitar escenarios de toda la Argentina y de muchos países del exterior, incursionando en diferentes prácticas dentro de la propia creación dramática.

Su formación es tan amplia y diversa como sus intereses creativos. Ha egresado de la Licenciatura y el Profesorado en Letras en la Universidad de Buenos Aires, con Diploma de Honor, lo que posibilitó acceder al estudio de los grandes autores literarios tanto clásicos como contemporáneos⁵⁹.

Doctor en Lingüística por la misma institución, Palacios es, además, investigador en las áreas de análisis del discurso, la semiótica, la lingüística y los estudios del teatro y el arte en general, con especialización en los discursos cómicos y humorísticos, campo en el cual ha publicado una veintena de artículos y ponencias. Actualmente se desempeña como Investigador Asistente de CONICET, es investigador del Instituto de Lingüística de la Universidad de Buenos Aires y ha realizado trabajos de adscripción para las cátedras de Lingüística Interdisciplinaria y de Didáctica Especial de la Lengua y la Literatura.

En 2015 la Universidad de Buenos Aires le otorgó la medalla a la excelencia académica, así como también una mención académica por los premios obtenidos.

Asimismo, Palacios se ha perfeccionado en muchas de las disciplinas y lenguajes que integran el hecho escénico: cursó la carrera de Dirección de Artes Escénicas en el Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA) y tomó seminarios con Pompeyo Audivert, Suzanne Lebeau (Canadá), Robert Woodruff (Estados Unidos), Hassane Kouyate (Kenya), Guillermo Heras (España), con la compañía Magnet Theatre de Sudáfrica y con la compañía MU MU de Corea.

⁵⁹ Es importante destacar que el dramaturgo posee una fecunda trayectoria dentro del mundo literario, ligado principalmente a la literatura para niños y jóvenes. Su primera novela, *Mundo Bilina*, fue finalista del Premio de Novela "El Barco de Vapor" y publicada simultáneamente en Argentina y en México por la Editorial SM (2008-2009). Su segunda novela, *Margarana*, obtuvo el tercer premio en el V Concurso de Novela "Los Jóvenes del Mercosur" y fue editada por la Editorial Comunicarte (2012). También ha publicado los libros de poesía *Anatomía del silencio* (Bonzai, 2005) y *Los demonios sordomudos* (Bonzai, 2011). En 2017 publicó el libro *Hacia una teoría del Teatro para niños. Sobre los hombros de gigantes*, por el cual recibió los premios a los libros de investigación de ATINA y la fundación ALIJA-IBBY.

También estudió en México con el maestro Nicolás Nuñez y en Colombia con Marian Ralea de Rumania. Estudió Artes Circenses con Mario Pérez, Trapecio con Gustavo Silva, *Clown* con Enrique Federman y Técnicas Circenses con Les 7 doigts de la Main (Canadá).

Su trayectoria teatral se inicia a los diecisiete años cuando realiza su primer trabajo profesional como actor en la obra *La lección de anatomía*, de Carlos Mathus. Entre los años 2004 y 2006 forma parte como intérprete de la compañía De la Guarda con la cual realiza giras por Rusia, Colombia y Argentina. También se destaca su participación como actor, director y fundador en la agrupación Circo Cicuta.

Es, junto con Paula Brusca, uno de los directores y fundadores de la Compañía Nacional de Fósforos, responsable de la puesta en escena de muchos de sus espectáculos. Desde 2007 también organiza y dirige el Festival Internacional de Teatro Independiente Pirologías, que ha recibido a artistas y compañías de cuatro continentes.

Dentro de sus múltiples actividades (investigador, actor, escritor y director teatral), Palacios se destaca fuertemente como dramaturgo. Se han estrenado más de quince textos dramáticos de su autoría, y varias de sus adaptaciones, tanto en Argentina como en diversos países (México, Perú, España, Francia, Sudáfrica, Brasil, Cuba, Bélgica y distintas nacionales de Centroamérica). Su dramaturgia ha contado con numerosos premios y distinciones.

Su producción dramatúrgica estrenada comprende las siguientes obras:

Libros de Piratas (2003). Mención Especial al Mejor Espectáculo para Niños en la Fiesta Regional del Teatro de la Provincia de Buenos Aires, 2004. Seleccionada para ser estrenada por la Comedia Municipal de Bahía Blanca en 2012.

Damiens (2003). Premio Estímulo 2006 Festival “De las sombras a la luz”, Rosario 2006; III Festival Internacional de Teatro Íntimo, Mérida, México, 2005; 1^{ra} Mención, Fiesta Provincial del Teatro de la provincia de Buenos Aires, 2006; XXII Fiesta Nacional de Teatro 2007, La Rioja, 2007; II Festival Internacional de Teatro de Investigación, Ciudad Real, España, 2007; II Festival de Teatro x la Justicia, 2010. Dirigida por Paula Brusca.

Shhh (2005). En colaboración con Paula Brusca. Festival Internacional de Danza Oc’Ohtic de Mérida, México, 2005.

Los sonámbulos: Una historia de la ciencia en dos patadas (2006). 2.^{da} Mención Fiesta Provincial de Teatro para Niños 2007, Premio ATINA Mejor Actuación Masculina; 2.^{do} premio en el III Festival de Teatro y Ciencia de la Universidad de La Punta, San Luis, 2012.

Tres tristes trigos (2006). 2.^{do} Premio VIII Concurso Nacional de Dramaturgia del Instituto Nacional del Teatro. Bajo la dirección de Paula Brusca.

Día de campo o cómo sobrevivir al mundo (2007). 1.^{er} Premio Fiesta Provincial de Teatro 2007. Teatro del País en el Teatro Nacional Cervantes, 2008. Con dirección de Paula Brusca.

El extraño viaje de Nikolaus Piper (2008). 2.^{do} premio Concurso Nacional de Dramaturgia “Cultura, Derecho, Necesidad y Decisión”; 1.^{ra} Mención Fiesta Provincial del Teatro para Niños 2008. Premio ATINA 2009 a la Interpretación Femenina y a la Producción. Seleccionada para ser estrenada por la Comedia Municipal de Bahía Blanca en 2011. Con dirección de Paula Brusca.

Historia de la conquista. (2009). Teatro Nacional de las Artes (México D.F.) en el marco del “Programa de Residencias Artísticas para Creadores de Iberoamérica y Haití en México”.

Javiera. Historias que se despliegan. (2010). Ganadora de la Fiesta Provincial del Teatro 2010. VIII Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), Teatro del País 2012 en el Teatro Nacional Cervantes, Festival de Teatro Rafaela 2013. Con dirección de Fabián Castellani.

Alonso y Aguirre (2010). En coautoría con Paula Brusca y Juan Manuel Caputo. Estrenada el 22 de julio de 2010 en Lima, Perú, en el II Encuentro del Barranco.

La Fragua (2011). Coproducción de El Baldío Teatro y la Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Ciclo “El teatro y la historia”. Con dirección de Antonio Célico.

W.C. Las Olorosas Aventuras de William Calderón. (2012). 1.^{er} premio XI Concurso Nacional de Obras de Teatro del INT, estrenada por la Compañía Nacional de

Fósforos y Babel Orkesta en el Teatro de la Ribera, bajo la dirección de Paula Brusca, música de Babel Orkesta y producción del Complejo Teatral Buenos Aires.

Pequeña pasajera (2012). En coautoría con Paula Brusca y Natalia Rey. Estrenada en el Teatro “El Espión” de la ciudad de Buenos Aires.

Los Lugones (2014). Mención de Honor en X Concurso Nacional “Hacia el Bicentenario” (Instituto Nacional del Teatro, Sec. de Cultura de la Nación y Teatro Cervantes). Producción de la Compañía Nacional de Fósforos con funciones en gran parte de la Argentina. Dirigida por Guillermo Heras.

Apología (2014). Texto seleccionado para el Ciclo “Nuestro Teatro” en conmemoración por los 30 años del nacimiento de Teatro Abierto. Realizado en el Teatro El Picadero de la ciudad de Buenos Aires. Contó con la dirección de Jorge Azurmendi.

El asado de Platón (2015). Producción de la Compañía Nacional de Fósforos con giras nacionales e internacionales con dirección del propio Palacios.

Mapa del tiempo (2017). La obra fue escrita gracias al apoyo para la creación dramática de IBERESCENA y en el marco de las Residencias Artísticas para Creadores de Iberoamérica y Haití en México. Estrenada bajo la dirección de Daniela Martín en el Teatro El Extranjero de la ciudad de Buenos Aires.

La causa justa (2017). En coautoría con Mariano Bassi sobre un cuento de Osvaldo Lamborghini. Estrenada bajo la dirección del propio Palacios en el Espacio Lavallén de la ciudad de Buenos Aires.

Nacionales (2017). Producción de la Compañía Nacional de Fósforos, estrenada bajo la dirección de Paula Brusca en el Teatro Regio de la ciudad de Buenos Aires.

Fuerza atómica (2018). Estrenada con la dirección del propio Palacios en el Centro Cultural de las Ciencias de la ciudad de Buenos Aires.

El Área 18 (2019). Adaptación de la novela de Roberto Fontanarrosa. Estrenada en el Banfield Teatro Ensamble de Lomas de Zamora (Provincia de Buenos Aires) con la dirección del propio autor.

Dentro de sus textos dramáticos publicados (no estrenados) se cuentan los siguientes:

Ichixomoxihcxi/ Transformaciones (2007). Obra escrita con el apoyo de IBERESCENA a la creación dramática, publicado en la página de dicha entidad.

Tesis sobre el chiste (2009). Mención de Honor en el Concurso de Monólogos de Metrovías, Ediciones Metrovías, 2009.

Los preguntones (2011) En GPS+ La textería gustosa 5, Editorial Puerto de Palos.

Astronautas y gatos. (2011) En GPS+6 La textería gustosa 6, Editorial Puerto de Palos.

LA INDAGACIÓN COMO MEDIO COMPOSITIVO DE UNA DRAMATURGIA SINGULAR

A diferencia de otros creadores que encuentran en la ciudad de Buenos Aires su legitimación y punto de partida para el desarrollo de una carrera internacional, Palacios promovió un recorrido de descentralización y crecimiento singular. Oriundo de la localidad de Villa Bosch, en el Gran Buenos Aires, Palacios hizo de la periferia el centro y edificó sólidos vínculos a nivel transnacional que le han permitido no solo llevar sus producciones a escenarios de distintas ciudades del mundo, sino también la posibilidad de emprender coproducciones con compañías o entidades de diversas latitudes. De esta manera, el autor se ha constituido en un notable embajador de la dramaturgia bonaerense por el Viejo y Nuevo Continente.

A partir de la conjunción de su profunda formación y ejercitación académica con su capacidad creativa, Palacios presenta la particularidad de ser un artista-intelectual. Su obra y su pensamiento se presentan como un doble programa de búsqueda e indagación que se nutren mutuamente. Es por ello que gran parte de sus textos dramáticos se conforman con una densidad signífica, con una superposición de significaciones que demanda un espectador atento, activo, que haga emerger las múltiples conexiones con la realidad, la historia, y con otros textos precedentes.

Según plantea el filósofo Alain Badiou, una de las singularidades del teatro comprende que no tiene verdad fuera de sí misma, ni debe contentarse con una catarsis de las pasiones o de las pulsiones, ni es el absoluto que descendió en la finitud escénica. El teatro produce, en sí mismo y por sí mismo, un efecto de verdad singular, irreducible. Hay una verdad teatro que no se da en ningún lugar que no sea el escenario. Según esta hipótesis, el teatro es la subjetivación de lo verdadero:

El teatro como verdad es un nudo especial de la eternidad, de la singularidad y de lo universal, del triple sesgo de las figuras poéticas que él encarna, de la unicidad fugitiva de la actuación y de la universalidad del público. [...] el teatro hace verdad de las diferentes formas posibles de la relación colectiva con las verdades. (Badiou, 2005: 123)

La existencia de la representación teatral comprende la unión de materiales físicos, simbólicos y metafóricos tan diversos, que su unificación en un escenario implica necesariamente un acontecimiento de pensamiento. Pensamiento que no precede al acto de creación dramático-teatral, sino que se constituye en su propia materialización. No cualquier pensamiento, sino “ideas-teatro”; es decir, una producción intelectual que no tiene otro medio o posibilidad de ser plasmada que no sea teatralmente. Esta capacidad del teatro no implica un sometimiento del carácter y valor estético de su obra, sino, por el contrario, el fecundo matrimonio entre estética y pensamiento ofrece una relevancia simbólica a la obra de arte que la convierte en material de una teatralidad profunda y movilizante.

Bajo estas premisas parece deslizarse la dramaturgia de Palacios donde las ideas en sus textos no se presentan de un modo unívoco, explícito y evangelizante, sino que hace ejercicio de la duda, del interrogante, de la puesta en abismo de los núcleos conflictivos de los temas abordados para que el espectador ejerza su crítica y raciocinio sobre el material. “A nosotros nos gusta la reflexión, que, de hecho, está presente, pero aparece planteada de otra forma, a manera de interrogante, con escenas directas, y no tanto con la palabra”, destaca el propio dramaturgo⁶⁰.

⁶⁰ Entrevista realizada al autor en “Reflexiones sobre un texto de Foucault”, Diario Tiempo Argentino, 25/09/2012.

Teniendo en cuenta estas características generales de su escritura teatral, podemos aventurar que Cristian Palacios presenta gran parte de los rasgos de cierta dramaturgia contemporánea: apropiación de diversos modos de producción dramática (alternancia según el proyecto en procesos de dramaturgia de escritorio, actor y director); reescritura e intertextualidad con materiales precedentes de diversos orígenes (ensayística, narrativa, teatro); deslimitación y borramiento de las fronteras entre los intereses de la investigación académica y creativa; como así también la asunción de múltiples funciones dentro de la propia materialidad escénica (autor, actor, director, gestor).

Se puede vislumbrar en la trayectoria dramática de Palacios dos grandes campos de producción:

Textos dramáticos pensados para el público infantil o para toda la familia.

Textos dramáticos destinados al público adulto.

En el primero de los casos, contamos, entre las obras más destacadas, con *Libros de piratas*; *Los sonámbulos*; *El extraño viaje de Nikolaus Piper* y *W.C. Las olorosas aventuras de William Calderón*, donde se puede vislumbrar una precisa y renovadora poética teatral para niños.

El propio autor evidencia que su dramaturgia para niños está atravesada con el mismo compromiso con las ideas, las reflexiones y los interrogantes de toda su producción:

(...) Me apasiona escribir para chicos porque me da mucha libertad para explorar cosas que son preguntas mías, de adulto, pero que ya las tenía cuando era un niño. (...) Igual siempre hay que tener en cuenta que esa libertad está condicionada por el rigor, el rigor propio que uno se impone para con su trabajo, el ser serio en el sentido de ser responsable. Todas mis escrituras, para grandes o para chicos, surgen de preguntas que me hago sobre el mundo. Porque para mí escribir o hacer teatro en eso son muy parecidos, son formas de pensar el mundo que nos rodea⁶¹.

Palacios no es condescendiente con el público infantil, sino que, en todo caso, usa su pluma para afrontar ciertos tabúes o temas que durante años se silenciaron u ocultaron de la mirada de los niños ya sea por temor o por considerarlos complejos o inabordables, pero siempre evitando dar mensajes

⁶¹ Entrevista realizada al autor en "Historia de un incendiario", *Revista Planetario*, 01/12/2010.

cerrados y digeridos. En *Los sonámbulos* se trata un tema tan complejo como la historia, la ciencia y la filosofía; e incluso se atreve a discutir el papel central e indiscutible que se le atribuye socialmente a la ciencia; en *W.C. Las olorosas aventuras de William Calderón* se trata la problemática de la contaminación del medio ambiente, el empresariado poco sensible a su tiempo y la necesidad de comprometerse con la realidad; en *El extraño viaje de Nikolaus Piper* el protagonista se siente víctima de una injusticia y decide tomar acciones para revertir la situación mediante un viaje donde aprenderá a vencer la indiferencia a la hora de querer hacer respetar ciertos derechos, y en *Fuerza atómica* se anima a teatralizar los debates y los intelectuales más importante del pensamiento científico.

“Escribir para niños o para adultos tiene la misma complejidad, lleva muchas horas de estar sentado frente a la computadora. Por ahí, si se trata de niños, hay ciertos recaudos que tomar, por ejemplo, en el uso de algunas palabras. Aunque yo no tengo muchos reparos en ese aspecto. (...) Uno, cuando lee, no entiende el 100 % de lo que está leyendo, pero cuando eso que lees despierta tu interés, uno intenta explicarse lo que está leyendo. Si hay una palabra que el nene no conoce, pero le gusta lo que está leyendo, no pasa nada, sigue leyendo. Porque la lectura es un todo”, agrega el autor⁶².

Una variable compositiva que atraviesa toda la dramaturgia para niños de Palacios (y también buena parte de su dramaturgia para adultos) es la apropiación de recursos humorísticos.

El humor aparece tanto a nivel lingüístico con el juego de palabras y sus significados, como también a partir de otros códigos: el humor de situación, el humor físico y hasta ciertos guiños a la cultura popular y a la realidad contextual de los espectadores. La instauración de la comicidad es uno de los procedimientos que el autor utiliza con frecuencia para restar solemnidad a ciertas situaciones o parlamentos y es una forma de hacer asimilable la experiencia estética que, como ya dijimos, implica habitualmente el abordaje de temas complejos.

De esta manera, el humor no es un medio de escape, de esquivar la profundidad de los campos abordados, sino que se constituye dentro de estas propuestas como una herramienta imprescindible para construir pensamiento por parte de los espectadores, por más jóvenes que sean, de un modo ameno y divertido.

Por su parte, el segundo gran campo de producción de la escritura teatral de Palacios es el relacionado con el público adulto, donde construye una poética

⁶² Idem 4.

de deliberada búsqueda, indagación e investigación de los medios y recursos de la dramaturgia a partir de la conjunción de la teoría y la práctica, y de la reapropiación de viejas técnicas a nuevos modelos y contextos. Es decir que el dramaturgo evidencia una clara intencionalidad de rastrear la tradición teatral para luego reflexionar desde la propia praxis de qué modo establecer nuevos diálogos y recontextualizaciones.

En este sentido, se puede identificar, por ejemplo, el abordaje del relato histórico, ensayístico o periodístico como una práctica habitual de dicho dramaturgo. Es preciso indicar que el recurso de la intertextualidad o la reescritura funcionan a modo de disparador, de estímulo para la creación, pero es visible que la escritura está pensada para el escenario con una preeminencia de las dimensiones sensoriales y cognitivas de la escena ya desde su propia textualidad dramática.

En *Damiens (el cuerpo de los condenados)*, el autor se nutre de algunas citas propuestas por el filósofo Michel Foucault en su libro *Vigilar y castigar*, para ofrecer la historia real de Robert-François Damiens, frustrado asesino de Luis XV y su brutal ejecución pública en el París anterior a la Revolución francesa mediante la cual el filósofo da cuenta de que hubo un cambio importante entre la forma de castigar durante el siglo XVII, Antiguo Régimen francés, y la primera mitad del siglo XIX.

Palacios utiliza la reconstrucción histórica de la vida de este personaje, más algunas reflexiones planteadas por el filósofo francés, para desarrollar una expansión hacia los dominios teatrales contemporáneos promoviendo una dramaturgia donde el cuerpo y su castigo (y su espectacularización) adquiere una dimensión estremecedora y universal a tal punto que el texto reconecta estos sucesos de la Francia del Siglo XVIII con la desaparición de niños en la Argentina de la última dictadura militar.

La desesperada búsqueda de la Ciudad Perdida de El Dorado y sus riquezas por parte de los conquistadores europeos será la referencia histórica central de la obra *Alonso y Aguirre, perdidos en el Inframundo* como otro ejemplo de este recurso procedimental de Palacios de superponer herramientas del discurso histórico con los de la ficción.

En esta propuesta dramática, tal como lo señalamos que sucedía en los textos dramáticos destinados al público infantil, el dramaturgo también recurre a diferentes recursos de la comicidad por medio del manejo del lenguaje verbal, corporal y escénico con el fin de introducir un vínculo de expectación ameno al tratar temas de cierta densidad.

También en su obra *Día de campo o cómo sobrevivir al mundo*, el autor desarrolló prácticas de reescritura y apropiación de materiales precedentes, ya que trabaja a partir de textos de Fernando Arrabal y Alejandro Dumas.

Estos procedimientos confieren a la dramaturgia de Palacios una superposición, una escritura palimpsestuosa, donde diferentes capas de significación fluyen sobre las situaciones, personajes y conflictos elegidos, junto a una preocupación formal que procura que el acceso a estos textos se constituya en una experiencia estética, pero, a la vez, ideológica.

A modo de cierre, podemos destacar que la dramaturgia de Palacios se asienta sobre las bases de la literatura dramática, donde hay un cuidado y preocupación por el texto, las formas, los procedimientos, entendiendo la dualidad de su escritura que tendrá la capacidad de construir sentidos desde la propia materialidad de la lectura como la posibilidad de contener todas las potencialidades de la virtualidad escénica.

Gabriel Fernández Chapo

Bibliografía

- Badiou, Alain, *Imágenes y Palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial, 2005.
- Bak-Geler, Tibor, “Epistemología teatral”, en: *Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, N.º 4, México, pp. 81-88, 2003.
- Diéguez Caballero, Ileana, *Escenarios liminales: teatralidades, performance y política*, Buenos Aires, Atuel, 2007.
- Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.
- , *El teatro teatra*, Bahía Blanca, Ediuns, 2009.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1984.
- Finzi, Alejandro, *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario*, Córdoba, Ediciones El Apuntador, 2007.
- Genette, Gerard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Sanchis Sinisterra, José, *Dramaturgia de textos narrativos*, Madrid, Ñaque editora, 2003.
- Steiner, George, *Después de Babel*, trad. castellana de Adolfo Castañón, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Szondi, Peter, *Teoría del drama moderno*, Barcelona, Destino, 1994.
- Übersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Editorial Cátedra, Madrid, 1998.

REGINA CELIS



Roxana Aramburú

REGINA CELIS

Obra estrenada en 2018, en la Sala Espacio 44 de la ciudad de La Plata, con la actuación de María Laura Belmonte, Virginia Calabrese, Gabriela Ocampo, Valentín Prioretti; escenografía y vestuario de Víctor Hugo Fernández; diseño de luces de Daniel Gismondi; música de Gabriela Ocampo, Sergio Poli; fotografía de Gimena Aguerre y Víctor Hugo Fernández; asistencia de dirección de Lisa Solomin y la dirección de Roxana Aramburú.

PERSONAJES

VICTORINA, 40 años

ERCILIA, 38 años

VICENTE, HIJO DE VICTORINA, 14 años

BEATRIZ, SOBRINA DE ERCILIA, 20 años

Mar del Plata, marzo de 1954. El Primer Festival de Cine está por empezar. Cocina de una casa de trabajadores.

ESCENA 1

Un ventilador con tiritas de plástico, sobre la mesa, secando fideos. En una hornacina, la imagen de Evita con una vela. Ercilia se lima las uñas. Victorina, asomada hasta la mitad del cuerpo por una ventana, habla hacia la calle.

VICTORINA: —(Chistando). Pssst, pssst, señor... ¡Señor! Por favor, ¿podría dejar el auto un poco más adelante? Disculpe, pero ahora viene mi marido y siempre lo estaciona ahí... Perdone, no se enoja, ¿no?... Gracias, gracias, muy amable.

Se escucha la cadena del baño. Sale de la ventana.

VICTORINA: —Si no, después Abelardo entra mal arriado y empieza a hinchar los codeguines con cualquier cosita... ¡Qué humedad! No se me van a secar los fideos.

ERCILIA: —Che, esa foto que tenés de Evita está a la miseria. Te voy a traer una de las que le sacó Ramón.

VICTORINA: —¿Y qué querés?, entre el humo de las velas y tanto tocarla todos los días se me puso borrosa. ¿Qué te venía diciendo del cumpleaños de la vicja?

ERCILIA: —Estabas con el menú, hasta que te asomaste.

VICTORINA: —Ah, de veras. El asunto es así. En primer lugar, servimos cazuelitas: pulpo a la gallega, mejillones pelados a la provenzal, platitos de rabas, calamaretos a la lionesa, cornalitos fritos, merluza a la romana y escabechada. Empanaditas de atún, papas bravas, porotos pallares, berenjenas en escabeche, albóndigas en salsa de tomate...

ERCILIA: —Queso y jamón en cuadraditos, salamín, calabresa, aceitunas verdes y negras, maní, papas fritas... ¡Ufff!

VICTORINA: —Ah. Y cazuelitas de mondongo. Si no Abelardo...

ERCILIA: —No sé. No sé.

VICTORINA: —¿Qué?

ERCILIA: —No me convence.

VICTORINA: —¿Por qué?

ERCILIA: —No sé. Es muy marplatense.

VICTORINA: —¡La vieja es marplatense y es el cumpleaños!

ERCILIA: —Ay, Victorina, ¡no digas así! Es nuestra señora suegra. Me parece que hay que pensar en algo más chic para el festejo.

VICTORINA: —Ercilia, ¿qué chic? ¡A la vieja le gusta el pescado! ¡No le vas a cambiar el gusto a los ochenta años!

ERCILIA: —Nunca es tarde para cambiar... mirá yo.

VICTORINA: —¿Vos qué?

ERCILIA: —¿Acaso me conociste así, como me ves ahora? No, querida. Yo progresé.

VICTORINA: —...

ERCILIA: —No, no. Hay que poner, al menos, jamón crudo Torgelón, pan negro y manteca. Ciruelas envueltas en panceta, canapés varios, volován... Vino blanco seco, bien helado; con una servilleta al cuello y en un balde de hielo. ¡Dale categoría, Victorina!

VICTORINA: —¿Qué vino blanco? Es una picada... un poco de sangría, aperitivos, Fernet con limón y soda, refrescola...

ERCILIA: —Gin tonic con cáscara de limón. Y para las damas, jerez y jugo de naranjas.

VICTORINA: —¿Vos qué vas a hacer?

ERCILIA: —¿En qué sentido?

VICTORINA: —Digo... ¿vas a cocinar?

ERCILIA: —¿Estás loca?

VICTORINA: —Entonces no me escorches.

ERCILIA: —Bueno, pero nosotros vamos a poner más plata. Ramón tiene que cobrar las horas extras del Festival de Cine.

VICTORINA: —¡Sí, pero yo cocino!

ERCILIA: —Dejámelo pensar.

VICTORINA: —No se puede pensar tanto, falta menos de un mes. ¡Con esa milonga me tenés desde enero!

Se escucha la cadena del baño.

ERCILIA: —No exageres, Victorina.

VICTORINA: —¡Es cierto! La última vez que hablamos fue cuando la ola gigante, ¡no me olvido más! Viniste al velorio de Chichí...

ERCILIA: —Ay, Edilia, Edilia... pobre Edilia.

VICTORINA: —¿Qué Edilia? Acá le decían Chichí.

ERCILIA: —Me hiciste acordar, qué pesadumbre.

VICTORINA: —Bueno, no importa ahora eso.

ERCILIA: —¿Cómo no importa? No seas desalmada...

VICTORINA: —Ercilia, necesito que lleguemos a un acuerdo. Quiero ponerme a cocinar, al menos, el bizcochuelo y el budín inglés de abajo, las tapitas de alfajores... ¡lo que pueda adelantar!

ERCILIA: —Quedé en deuda con ella.

VICTORINA: —Uh... ¿te prestó plata?

ERCILIA: —Pero no, Victorina. ¿Cómo se te ocurre?

VICTORINA: —Capaz que le pediste plata, también. Vos en cada lugar dejás un muerto, valga la redundancia.

ERCILIA: —Qué chiste de mal gusto. Edilia y yo fuimos...

VICTORINA: —*(La interrumpe)*. Dejame de joder. Cuando la revolcó la ola en la Bristol, ya hacía veinte años que no la veía.

Se escucha la cadena del baño. Victorina mira con atención. Artificiosamente, Edilia saca un pañuelo de la manga o el escote y se seca una lágrima.

VICTORINA: —¿Otra vez? *(Grita)*. Vicentito, ¿qué te pasa? ¿Estás descompuesto?

Se levanta, va hasta el baño y le habla cerca de la puerta.

VICTORINA: —Vicentito... Tito... Tiraste tres veces la cadena, ¿tenés colitis?
VICENTE: —(*Desde adentro*). No, mamá, ya salgo.
VICTORINA: —¿Querés papel?
VICENTE: —No, no. Ahí voy.

Ercilia come algo a escondidas.

VICTORINA: —Tirá unos fósforos, nene. Que está la comida acá.
ERCILIA: —Ay, Victorina... no seas cochina.

Sale Vicente del baño, con una revista abajo del brazo. Quiere escapar, Victorina lo retiene.

VICTORINA: —Qué manía tenés de leer en el baño. ¿Qué te llevaste?
VICENTE: —(*Escondiendo la revista*). El curso.
ERCILIA: —¿Qué curso?
VICENTE: —Estoy haciendo un curso de detective por correspondencia.
ERCILIA: —¡Ay, qué primor! Mostrame, ¿a ver?
VICENTE: —¡No, no!
VICTORINA: —¡Pero mostrale a la tía!
VICENTE: —Es que es un secreto profesional... está prohibido hacer circular el material.
ERCILIA: —Claro... ¿qué gracia tiene si no? Cualquiera sería detective.
VICTORINA: —Vicentito va a rendir libre la escuela. No lo dejo ir más; la mitad de los compañeros se agarraron la polio.
ERCILIA: —¿No exagerás? Mirá que Vicente ya es grande...
VICTORINA: —¡Qué va a ser grande! Hasta que no se pase la epidemia, sale de casa solamente para ir al cine. Si no, se me muere.
ERCILIA: —¡Ay, mi amorcito, qué buena noticia que me das! ¿Te gusta el cine?

Tito asiente.

ERCILIA: —Mañana viene Beatriz y a ella le encanta, ¿sabías?
VICTORINA: —¿Quién viene?
ERCILIA: —Beatriz. Mi sobrina.
VICTORINA: —¿Acá?
ERCILIA: —Claro. Viene a visitarme a mí, y como estamos parando en tu casa...

- VICTORINA: —¿Y dónde la voy a poner?
- ERCILIA: —En cualquier lugarcito, no te hagas problema... es por unos días, nada más. Viene al Festival de Cine.
- VICTORINA: —(*Irónica*). “Usted se paga el viaje; Victorina, el hospedaje”. ¿Por qué no se busca habitación en Chapadmalal?
- VICENTE: —(*Entusiasmado*). ¿Consiguió entradas?
- ERCILIA: —Ramón le va a conseguir. ¿Vos querés ir?
- VICENTE: —Sí, sí. Viene Gina Lollobrigida.
- ERCILIA: —Beatriz quiere ser estrella de cine.
- VICENTE: —¿La puedo ver?
- ERCILIA: —¿A Beatriz? Sí, va a pasar una semana acá...
- VICTORINA: —¿Cómo una semana? ¿No eran unos días?
- VICENTE: —No, a la Lollo...
- ERCILIA: —Bueno, unos días... siete... ¡es lo mismo!
- VICENTE: —¿La puedo ver? ¿El tío Ramón consigue para verla?
- ERCILIA: —Ah, ah, no sé. Hay que preguntarle, viste cómo son estas cosas.
- VICENTE: —Un ratito aunque sea, de lejos.
- VICTORINA: —Vicente...
- ERCILIA: —Viene Errol Flynn también.
- VICENTE: —No. Yo quiero ver a Gina.
- VICTORINA: —¡Nene! ¡Sosegate!
- ERCILIA: —Tiene que hablar con el general. Pero ya le tiene que pedir por Beatriz, así que... no sé.
- VICTORINA: —No habrás ido a ver “Pan, amor y fantasía”, ¿no?
- VICENTE: —...
- VICTORINA: —¿Fuiste? ¿Con qué plata?
- VICENTE: —Me regalaron la entrada.
- VICTORINA: —¿Quién? ¿Quién te va a regalar una entrada a vos?
- VICENTE: —El que atiende en la taquilla. Me hizo entrar de contrabando.
- VICTORINA: —Andate a tu pieza. Que no se entere tu padre.
- VICENTE: —(*Se encoge de hombros*). Papá también la vio.

Victorina amaga a correrlo o a pegarle con un repasador.

- VICTORINA: —¿Qué? No seas desfachatado. ¡Querer involucrar a tu padre!
- VICENTE: —La vio, de veras... ¡Me dijo que iba a ver “Sucesos Argentinos”, pero se quedó hasta el final!

VICTORINA: —No le voy a contar nada, por esta vez. Andate inmediatamente.

Vicente sale apretando la revista.

ERCILIA: —Qué rico, Tito... se va a llevar bien con Beatriz, vas a ver.

VICTORINA: —(*Contrariada*). Volvamos a lo nuestro. El menú.

ESCENA 2

Entra Tito a la cocina con su revista bajo el brazo. Está en penumbras, se ve la llama del altar. Se detiene ante la imagen de Evita, se persigna, le reza. Embalado, quiere meterse en el baño y choca en la puerta con Beatriz. Al verla, cae de rodillas.

VICENTE: —¡Milagro! ¡Milagro de la Santa!

BEATRIZ: —¡Ay, animal! Mirá por dónde vas.

VICENTE: —¡Yo sabía que me iba a escuchar!

BEATRIZ: —¡Levantate! ¿De qué milagro hablás?

VICENTE: —A pie al Palacio Unzué, voy a ir...

Beatriz prende una luz.

VICENTE: —Eva se equivocó... usted no es Gina... ¿es María Félix!

BEATRIZ: —(*Lo sacude por el brazo*). ¿Te podés calmar? ¿Qué te pasa? (*Lo huele*). Ah... estuviste tomando, ¿no?

VICENTE: —(*Se tapa la boca*). No, no.

BEATRIZ: —Vos debés ser Tito.

VICENTE: —Tito no. Vicente.

BEATRIZ: —(*Fastidiada*). Bueno... Vicente. Soy Beatriz.

VICENTE: —¿Beatriz?

BEATRIZ: —Por ahora, sí. Pronto me cambio el nombre. Creo que seré Regina. Regina Celis.

VICENTE: —¿No llegaba mañana?

BEATRIZ: —Ah... si venía en tren; pero conseguí un justicialista blanco, cupé. Una hermosura, no bajé de ochenta. ¿Adónde ibas tan apurado?

VICENTE: —A ningún lado.

- BEATRIZ: —Haceme un café, ¿querés? Estoy rendida. Y de paso tomate uno vos. Te hace falta.
- VICENTE: —Disculpe. Me confundí.
- BEATRIZ: —Te entiendo. No es para menos.
- VICENTE: —Pero no estoy borracho... un traguito, nada más.
- BEATRIZ: —Hablo de mí. Siempre me confunden con alguna estrella.
- VICENTE: —Yo creí que era la Félix.
- BEATRIZ: —No me nombres a esa chiruza. ¿Viste “La pasión desnuda”? Dejar a nuestro galán argentino por el charro Negrete... ¡es una afrenta nacional! ¿Y para qué? Para quedarse viuda enseguida. En cambio Carlos... ¡qué estampa! Alto, elegante, con un aire de intelectual parisino... boina, suéter negro. Un actor digno de Freyder, de Renoir, de René Clair... Y en “La mujer de las camelias”... ¡*mon dieu!* ¿A vos qué te parece?
- VICENTE: —¿Thompson? Feo.
- BEATRIZ: —¡El nombre! Regina... Dos veces Gina. ¡Qué ocurrente soy cuando estoy inspirada! Regina Celis: reina de los cielos... Creo que tiene gancho. Mirame. ¿Qué opinás?

Se sube a una silla, y posa como una diva. Vicente está deslumbrado por su belleza.

- BEATRIZ: —Cerrá la boca que parecés un estúpido y alcanzame la revista.

Vicente le alcanza, distraído, su revista.

- BEATRIZ: —Tengo una pose de secretaria, también. Fijate esta. (*Se sienta en la mesa, cruza provocativamente las piernas y mira por sobre la revista abierta*). ¿Te gusta? Necesito un par de anteojos, parezco la secretaria de... (*Lee la tapa*) la agencia Lince. (*Hojea la revista y encuentra unas fotos*). ¡Oia! ¡Mirá lo que tenías acá adentro!

Vicente trata de arrebatarle las fotos.

- BEATRIZ: —Es Gina... mmm... ¡Qué poca ropa tiene! ¿Tu mamá sabe que la tenés?
- VICENTE: —Démela.

BEATRIZ: —Sos mío, pelandrún. Olor a alcohol, chicas con poca ropa...
Desde ahora me vas a decir señorita Regina. Vas a ser mi valet.
VICENTE: —No quiero. Devuélvame las fotos. Me salieron muy caras...

Entra Victorina.

BEATRIZ: —¡Victorina! ¿Ya de regreso? Acabo de conocer al nene, a
Vicentito... ¡es un encanto!
VICTORINA: —¿Dónde te habías metido cuando llegó Beatriz? ¡Te busqué por
toda la casa!
VICENTE: —Fui a la estafeta a buscar el paquete de la agencia.
VICTORINA: —¡Te dije que no te fueras sin avisar!
BEATRIZ: —Victorina, no sea dura con él. *(Abraza a Vicente y lo aprieta contra su
pecho)*. Criaturita de Dios...
VICTORINA: —Che, soltalo. Que no se va a escapar.
BEATRIZ: —*(Por las fotos)*. Me voy a guardar estas cositas. Después seguimos
hablando de cine, ¿sí?

Sale, moviendo exageradamente la cadera.

VICTORINA: —Esta mosquita muerta... ¿Quién se cree que es? ¿Una chica
Divito?

Vicente la mira irse, con la boca abierta. Victorina se da cuenta y le da un sopapo.

ESCENA 3

*Victorina está acodada en la mesada, sintonizando la radio. Se escucha la voz de Perón durante
el discurso de inauguración del Festival.*

VOZ DE PERÓN EN LA RADIO:

—“Hace diez años visité Mar del Plata y en ese entonces era
un lugar de privilegio, donde los pudientes del país venían a
descansar los ocios de toda la vida y de todo el año. Han pasado
diez años...”.

VICTORINA: —¡Tito!

VOZ DE PERÓN EN LA RADIO:

—“... Durante ellos esta maravillosa síntesis de toda nuestra Patria aglutina en sus maravillosas playas y lugares de descanso al pueblo argentino y, en especial, a sus hombres de trabajo...”.

VICTORINA: —¡Tito! ¡Vení inmediatamente! Pero me cache en dié...

Sale a buscar a Vicente.

VOZ DE PERÓN EN LA RADIO:

—“... que necesitan descansar de sus sacrificios. Nuestro lema fue cumplir también acá. Nosotros no quisimos una Argentina disfrutada por un grupo de privilegiados, sino una Argentina para el pueblo argentino...”.

Entra Victorina llevando a Vicente de la oreja.

VICTORINA: —¡Pero la facha del mocoso! Ahora una nueva... ¡escondese! Andá a hacerme los mandados.

VICENTE: —¿Por qué siempre yo?

VICTORINA: —¿Qué? ¡Bajá la radio!

VICENTE: —(*Baja el volumen*). Digo que por qué siempre yo...

VICTORINA: —¡No tengo otro hijo!

VICENTE: —¡Me da vergüenza ir a comprarte los calzones a la tienda!

VICTORINA: —No te voy a encargar bombachas, tu tía ya me trajo dos de regalo.

VICENTE: —¿Y a dónde tengo que ir? Así no me voy a recibir nunca de detective... ¡no me dejás estudiar!

VICTORINA: —Callate la boca que te doy un esquiáfo. Estudiar... no me hagás reír que se me parte el labio. Andá a la verdulería y traeme duraznos, bananas, limón y naranjas para preparar más sangría. A ver... esperate. (*Toma una botella de vino y otra de cognac, las sacude*). ¡Eh! ¿Qué pasó acá? Esto estaba más lleno ayer. Mirá, mirá la raya... ¡le dieron una biaba tremenda! Esta fue tu tía. “Yo progresé... yo progresé...”. Sí, ahora tomás el doble que antes. ¡Chitru!

VICENTE: —¿Qué raya?

VICTORINA: —¿Ves? Le marqué hasta donde estaba llena... ¡Cuatro dedos menos tiene!

VICENTE: —¿Qué? ¿Le vas a cortar los dedos al que se lo tomó?
VICTORINA: —¡Pero no, babieca! Metele, que va a cerrar. Fijate que no te meta el perro. Y, cuando pases, golpeale la puerta a Beatriz a ver si deja de apolillar.

Sale Vicente. Victorina no ve el ingreso de Ercilia.

VICTORINA: —Duerme como una marmota esa chica. A mí me tocan todos los clavos... ¡Lo único que me falta es que la vieja se fracture la cadera! Y eso que te pido, santa. A vos que estás en el cielo, que me protejas de todos los males. Rodeada de ángeles que te abanican debés estar, que te espantan las moscas... Y ahora lo tenés a Juancito, ¿ves? Ahora estás más acompañada. Yo de acá nomás, pero te acompaño, ¿eh?, te cuento todo. Otros te deben engañar, pero yo no. De Errol Flynn, te conté que fue al casino y dejó una deuda que mamma mía, y que la tuvo que pagar el mismísimo general. Al final, el Pocho siempre está metiendo la mano en el bolsillo... Del Robinson ese, que amenaza con que se las va a tomar, ofendido. Que el general le agarró la mano a Lila Rocco, también. Tenías que saberlo. Cuando te avisé, yo estaba acá parada y la ventana cerrada, ¿y sabés qué? Se movió la llama de la vela, se crispó como gato furioso... Fshhh, hizo... ¡Sos tremenda!

ERCILIA: —¿Le contaste lo que se dice de Gina, también?

VICTORINA: —¿Eh? ¿Qué hacés ahí? ¡No sabía que estabas!

ERCILIA: —¿Hablás sola?

VICTORINA: —A veces. Me entiendo más si me escucho.

ERCILIA: —No le vayas con chusmeríos. Ella está para cosas grandes.

VICTORINA: —Ah, qué noticia me das. ¿Y vos?

ERCILIA: —¿Yo qué?

VICTORINA: —¿Le prendés velas?

ERCILIA: —Por supuesto.

VICTORINA: —No sé si la querías tanto. Y al final nunca la viste.

ERCILIA: —No.

VICTORINA: —Yo sí la vi. Cuando me dio la máquina de coser. Te pusiste celosa.

ERCILIA: —¿Cómo se te ocurre? ¿Por una máquina?

VICTORINA: —De Ramón estabas celosa.

- ERCILIA: —(*Molesta*). Tonterías. Nunca desconfié de Ramón.
- VICTORINA: —¡Qué fotos le sacaba! Ni a vos te sacó tan lindas... eso debe doler. Ninguno como él... ella siempre lo decía, ¿no?
- ERCILIA: —No sé. ¿Quién dijo eso?
- VICTORINA: —Me lo contó un pajarito.
- ERCILIA: —¿Beatriz? Beatriz.
- VICTORINA: —Cuando no duerme, habla y habla. Cómo le gusta darle a la lengua a esa muchacha. Pero lo que más le gusta es hablar de cine. Ayer lo sentó ahí al nene y lo obligó a escuchar cómo son las salas de Buenos Aires. De los tachitos, del número vivo, del cine de los muchachos... Hasta de una sala que van los bufarrones le contó. ¡A una criatura! Ni el Vascolet se pudo tomar. Tito, pobrecito, estaba que no podía más. Yo lo vi.
- ERCILIA: —(*Le toma el pelo, vengativa*). Yo también lo vi. Sí, no daba más. Estaba desorbitado. ¡Así tenía los ojos! Como bizco.
- VICTORINA: —¿Y cómo no? Beatriz tiene la costumbre de hablarte encima. Te hace mal a la vista tenerla tan cerca.
- ERCILIA: —Tito estaba molesto. En un momento le puso una mano encima.
- VICTORINA: —(*Asustada*). ¿Le pegó?
- ERCILIA: —No... le apoyó la mano así y la empujó para atrás.
- VICTORINA: —¿Y ella?
- ERCILIA: —Uh... ella se cayó sobre el sillón, pero no le dolió. Se levantó y lo agarró del cuello. (*Se toca la nuca*). De acá atrás.
- VICTORINA: —No digas. Che, qué feo. Esos no son modales. Tengo que hablar con Tito, le tengo prohibido jugar de manos.
- ERCILIA: —¡No! Ni se lo menciones. Cosas de chicos. No quisieron armar escándalo, todo sigiloso era... se hablaban bajito... en la oreja.
- VICTORINA: —¿Y cómo terminó ese despiplume?
- ERCILIA: —No sé, yo me fui.
- VICTORINA: —Pero qué oportuna... Espero que no haya sido grave.
- ERCILIA: —No, no parecía. Se ve que se tiraron un poco del pelo. Beatriz tenía el rodete todo desarmado.
- VICTORINA: —¿Cuándo fue?
- ERCILIA: —Después, más tarde. Ya dormía todo el mundo.
- VICTORINA: —No supe. Tito es muy travieso, seguro que le hizo alguna broma. Espero que Beatriz no esté ofendida. Duerme tanto... A veces se

hace la Blanquita Amaro, pero parece buena chica. Me ayudó a preparar la sangría, ayer.

ERCILIA: —Déjala que se reponga. Mañana van a ver a Gina.

VICTORINA: —¿Y el nene también? ¡Si se entera Abelardo!

ERCILIA: —¿Cómo? ¿No te dijo? ¡Van todos! Abelardo se sacó el día en el trabajo. Ramón les abre la puerta que da al estacionamiento y los hace pasar, directo a los palcos. De acá a ahí la van a tener.

Victorina pasa delante de la vela y se apaga. Las dos se quedan mirando lo que sucedió.

VICTORINA: —(Molesta). ¿Ya decidiste lo del cumpleaños de la vieja?

ERCILIA: —Hacé lo que quieras, Victorina. La picada de veintitún platitos, clericó... Lo que quieras.

Ambas están un poco vencidas.

VICTORINA: —¿Querés un poco de sangría de ayer? Está fresquita.

ERCILIA: —Un dedito, que es temprano...

ESCENA 4

Ercilia está tirada en un sillón con un paño en la cabeza. Victorina, con la cabeza entre los brazos, apoyada en la mesa. Vicente entra empujado por Beatriz.

VICENTE: —¿Qué les pasa? Parecen dos ballenas varadas.

VICTORINA: —Nene... no grites. ¿Qué querés?

VICENTE: —¿Qué vendría a ser mía Re... Beatriz?

VICTORINA: —¿Cómo?

VICENTE: —¿Cuál es mi parentesco con Beatriz?

VICTORINA: —Nada. Es la sobrina de tu tía, pero otra rama. No son familiares.

VICENTE: —(Aliviado). ¡Ah!

Gira la cabeza hacia donde está Beatriz. Gestos de ella como diciendo "Te lo dije". Se esconde Beatriz otra vez.

VICTORINA: —Estás ojeroso. ¿Fuiste de cuerpo hoy? No te vi entrar al baño.

VICENTE: —¡Shhh!

VICTORINA: —Ay, no hagas eso, me duele mucho la cabeza... (*Esconde la cabeza entre los brazos*). Andá hasta la farmacia a buscarme una aspirina, un cachet fucus...

VICENTE: —Voy con Regina.

Sale corriendo, en el vano de la puerta hay una discusión sorda con Beatriz, que incluye empujones y tirones de pelo.

VICTORINA: —¿Qué dijo Tito? ¿Voy con quién?

ERCILIA: —Con Regina.

VICTORINA: —¿Y esa quién es?

Ercilia se encoge de hombros.

ERCILIA: —Yo también necesito una aspirina... unas rodajas de papa acá en las sienes, algo.

VICTORINA: —Estaba fuerte la sangría. Me pateó el hígado.

ERCILIA: —A mí me cayó peor la charla.

VICTORINA: —¿La charla? ¿Qué hablamos?

ERCILIA: —Ya sabés... de los hermanitos, Abelardo y Ramón. De tu suegra y de sus hijos.

VICTORINA: —¿Mi suegra? Tuya también es. Ay... creo que voy a largar los chanchos.

ERCILIA: —Che... lo que te dije de Abelardo... Disculpame. No sé qué me pasó, de golpe estaba abriendo la boca y diciendo lo primero que me venía a la cabeza.

VICTORINA: —No sé qué me dijiste. No me acuerdo de nada. (*Eructa*). Ay, qué asco, qué revoltijo siento.

ERCILIA: —Bueno, como quieras. Yo tampoco me acuerdo, entonces, lo que me contaste de Ramón.

VICTORINA: —Mejor así. No se hable más. Nada de eso tiene remedio, ¿no?

Silencio.

ERCILIA: —¿Hago un té?

VICTORINA: —Hacé de boldo, o carqueja. Che... mañana quiero ir a la peluquería. No voy a ser más pobre por el gasto. Atarme los rulos o cortarme melenita, hacerme la manicura. Estoy hecha un escracho.

Ercilia trata de levantarse para hacer té, sin éxito.

ERCILIA: —¿Querés que te acompañe?

VICTORINA: —Sí. Vos sabés, te codeás con las divas, con la gente de glamur. Y otra cosita.

ERCILIA: —¿Qué?

VICTORINA: —No voy a cocinar para el cumpleaños. Me harté.

ERCILIA: —Bien dicho, Victorina. Así me gusta.

Pausa.

VICTORINA: —Por ahí algo hago. Pero poquito.

ERCILIA: —(*Trata de levantarse otra vez, desiste*). Victorina, ponete de acuerdo. ¿Ya te arrepentiste?

VICTORINA: —Me cuesta... me lo digo cuando hablo sola, y después me contradigo. La otra que vive dentro mío siempre se pone a favor de los demás y me arruina el estofado.

ERCILIA: —Pegale un garrotazo y no cocines nada. Ni medio.

VICTORINA: —Sí, le pego un garrotazo. No cocino ni medio. (*Grita*). ¡No cocino más! ¡Ay! Se me parte la cabeza...

ERCILIA: —¡No grites! Juro que no vuelvo a tomar.

VICTORINA: —Uh... ¡eso te lo escuché tantas veces...! Igual, antes eras más aguantadora.

ERCILIA: —Era más joven, che.

VICTORINA: —Perdiste entrenamiento. Pasaste del Vasco Viejo al champán, sin escalas...

ERCILIA: —¿Qué? La última vez que tomé champán fue uno que le regaló Eva a Ramón y fue antes de enfermarse... Antes chupaba... ¡en los carnavales! ¡Qué lindos los corsos de esa época! La de papel picado, confeti y serpentinas que te tiraban, agua florida, lanza perfumes. Yo siempre iba en la carroza de la colectividad... era de las más lindas, ¿no, Victorina? Sentadas con Chichí, —con

Edilia— en el pescante, íbamos tirando flores, así, tirábamos con la manito enguantada y sonreíamos, nada más. La boca llena de dientes, ¡otra que Elsa Daniel en el concurso Colgate! Eso era la felicidad, ni más ni menos. Y un día va que en uno de esos corsos conozco a Ramón. Estaba parado en la vereda, che, un pie arriba del cordón, otro abajo. Un brazo apoyado en la rodilla. La raya del pantalón, impecable. Polainas, el pelo engominado como lamida de vaca... empezó a correr al lado de la carroza y yo le pedí que me comprara algo para tomar. Granadina, me trajo. Yo quería algo fuerte... Y ahora que lo pienso, ¿qué carajo le vi a ese zampatortas?

VICTORINA: —No sigas, Ercilia. Ya lloramos ayer. Dejame en paz ahora.

ERCILIA: —Yo que tenía todo para ser feliz, belleza, juventud... Dinero no. Un ragú... qué manera de correr la coneja. Pero podría haber sido recepcionista, modelo, actriz, maestra. No, maestra no, si nunca me gustó estudiar... Podría haber sido como Gina, ¿no? Trabajar para Amadori... Como la Zully Moreno. Una Gina de acá, industria nacional, ¿entendés? Casarme con un médico extranjero y tener un hijo como Vicentito, pero con un nombre raro y hacerle trajes para el carnaval. ¿Te acordás de la vuelta que disfrazaste a Tito de fantasía medieval? Victorina... ¿Victorina?

Victorina duerme.

ESCENA 5

Es de noche. Vicente, en pijama, pone en el combinado el disco de Hugo del Carril, “Canción desesperada”. Luego prende velas a Evita. Entra Beatriz, en bata y camisón.

BEATRIZ: —¿Me llamaste?

VICENTE: —(*Sorprendido*). No.

BEATRIZ: —Ah, me pareció. Debo haber soñado. O será la música...

VICENTE: —¿Está muy fuerte?

BEATRIZ: —No, suavecita. (*Tárea la canción*). ¿Te gusta “Canción desesperada”?

VICENTE: —No.

BEATRIZ: —¿No?
VICENTE: —Me pone triste.
BEATRIZ: —¿Qué te pasa, Vicente? ¿Estás bien?
VICENTE: —Mamá me pidió que le prenda velas a Eva. La abuela está embromada y ellos no quieren ir a la iglesia, por todo ese lío que hay. Así que arman el altarcito acá, y piden. Bah, mi mamá pide. Mi papá no dice nada. Él solamente trabaja. De casa al trabajo y del trabajo a casa... Ahora no sé cómo va a hacer que hay que cuidar a la abuela en el hospital. Se va a volver loco, y nos va a volver locos a todos.
BEATRIZ: —No te preocupes, las cosas van a salir bien. La abuela es fuerte y no es tan viejita.
VICENTE: —Dice que si no se le suelda, quiere que la lleven a la cancha de Atlanta a ver a Teodoro Hicks... No me puedo dormir, Regina. Es la primera vez que me quedo solo en la casa.
BEATRIZ: —Solo, no. Estoy yo, también.

Silencio.

VICENTE: —Qué pena, ¿no?
BEATRIZ: —¿La abuela? Sí.
VICENTE: —Se arruinó el cumpleaños.
BEATRIZ: —(Sorprendida). ¡Ah! Lo hacen después, cuando se ponga bien.
VICENTE: —Y no pudimos ver a Gina.
BEATRIZ: —Justo, fue. Pero no te preocupes, va a volver. El tío Ramón me dijo que vuelve antes de fin de año.
VICENTE: —Es feo pensar eso, ¿no?
BEATRIZ: —¡Qué sé yo!
VICENTE: —La abuela en el hospital y yo con que no vi a la Lollobrigida por su culpa. Pero pienso en eso, todo el tiempo pienso en lo mismo... Y mi mamá, en el festejo, en que el budín se va a resecar, que menos mal que no gastó en bebida, que van a tener que suspender el salón, que la mar en coche. ¿Por qué uno piensa en lo más pavo en un momento así? No sé. Pero a vos no me da vergüenza decírtelo.
BEATRIZ: —Decímelo.

- VICENTE: –Y, te lo dije ya. Encima puse música... me van a castigar como a Hugo del Carril. Y si la abuela mejora, va a vivir acá... de cajón. La van a poner en mi pieza.
- BEATRIZ: –Bueno, no sabés. No te adelantes.
- VICENTE: –¿Quién la va a cuidar? ¿La tía Ercilia? ¡No! Mi mamá. Ya cuidó a todos los viejos de la familia: el nono Atilio, la nona Benedetta, el viejo Vicente, las tías mellizas, Carmen y Antonia, la vecina de los bastones... Antes me gustaba, no me molestaba que hablaran de noche, que llamaran a la madre a los gritos, que hicieran pis en la peleta... Hasta era divertido. ¡Pero ahora quiero mi pieza solo!
- BEATRIZ: –Tenés que convencer a Victorina de que te deje volver a la escuela. Es una locura que no vayas. ¿No querés volver? Decile que Salk probó la vacuna y funciona, que ya no hay peligro... qué se yo. Inventá algo.
- VICENTE: –Ah, pero ya empezaron las clases... tendría que ponerme al día.
- BEATRIZ: –¡Y te ponés! ¿Qué vas a hacer, si no? ¿Seguir haciendo cursos de la agencia Lince?
- VICENTE: –¿El qué?
- BEATRIZ: –El curso de detective.
- VICENTE: –Ah. Me mandaron seis cuadernillos y todavía no leí ninguno. Es la única manera de tener a raya a mi mamá.
- BEATRIZ: –No los leés, pero bien que los paseás. No te despegás de ellos.

Vicente se encoge de hombros.

- BEATRIZ: –Y los usás para guardar cositas tuyas. (*Lo mira, socarrona*). Pavaditas. *Souvenirs*.
- VICENTE: –Unas fotos, nada más. De Gina en malla y con una blusa muy apretada. Parece que se le van a saltar los botones. De Olga Zubarry en “El ángel desnudo”. ¡Es la espalda! De María Félix, haciendo de Malva Rey...
- BEATRIZ: –Al final, ¿viste *La pasión desnuda*?
- VICENTE: –Era prohibida para menores... me echaron. ¡Pasé un calor...!
- BEATRIZ: –Yo la vi.
- VICENTE: –Vos sos más grande. Sos mucho más grande que yo. Y sos como una prima... ¿no?
- BEATRIZ: –Vicente, ya preguntaste y te dijeron que no somos nada.

VICENTE: —Pero yo quiero que seamos algo.

BEATRIZ: —Bueno, somos amigos.

VICENTE: —No, no.

BEATRIZ: —¿Cómo que no? Yo te conté todo... del cine, de lo que quiero hacer, el camino que voy a recorrer para llegar ahí... a la pantalla grande. Que quiero ser la más guapa del mundo. La más famosa, la más elogiada, la más talentosa. Ser más que la doña, que la Lollo...

VICENTE: —Ya sé. Me lo dijiste quintecientas veces. Pero no es eso.

BEATRIZ: —...

VICENTE: —Es que si vos sos mi prima, te puedo sacar de acá (*Por la cabeza*). Te paso la Dos Banderas, te borro. Pero me torturan, me dicen a cada rato: no son nada, no son nada... Y a mí eso me pone nervioso, se me aflojan las rodillas como si me hubiera agarrado la polio... me late el estómago, así, como un revoltijo, como si fuera a mover el vientre...

BEATRIZ: —Esperá, esperá. No digas eso.

VICENTE: —Estuve puerco, ¿no?

BEATRIZ: —Venías diciendo cosas lindas... ¿por qué los hombres siempre arruinan lo que dicen? Cuando se dan cuenta, borronéan todo con el codo...

VICENTE: —¿Quién arruina?

BEATRIZ: —¡Los hombres!

VICENTE: —(*Complacido*). ¡Ah!

Silencio.

BEATRIZ: —Hoy estuve con la secretaria del sindicato, Apold me mandó a hablar con ella.

VICENTE: —¿Y? ¿Qué pasó?

BEATRIZ: —Tengo que volverme a Buenos Aires.

VICENTE: —¿Cuándo?

BEATRIZ: —Mañana mismo. Van a seleccionar figurantes para “Martha Ferrari”, la cinta nueva de Saraceni. Trabaja Fanny, ¿te das cuenta? Es una gran oportunidad. Y tal vez consiga algún bocado en “Amor prohibido”. Tengo que presentarme bien temprano en los estudios de Argentina Sono Film. En la

inauguración, cuando pasaron “El grito sagrado”, dijeron que los artistas somos obreros de la fábrica de sueños; obreros calificados. Eso dijeron. ¿No es emocionante? El Ocean Rex se venía abajo con las ovaciones. Se me pone la piel de gallina de acordarme. *(Muestra su brazo)*. ¡Mirá! Como cuando fui al acto en La Rambla, ¡toda esa gente! Hasta Punta Iglesia llegábamos...

VICENTE: —*(Triste)*. Te van a elegir, seguro.

BEATRIZ: —Me tengo fe.

Pausa.

VICENTE: —¿Y si te hacen desnudar? Si te piden que te desnudes, ¿te vas a sacar todo? ¿Como Olga Zubarry haciendo de Elsa Las Heras vas a aparecer? *(Angustiado)*. ¡Todos te van a ver!

BEATRIZ: —Tito...

VICENTE: —No me digas Tito. Me llamo Vicente.

BEATRIZ: —Vicente.

VICENTE: —Te reís de mí. Me avergonzás. Después te vas a arrepentir, cuando ya no nos veamos más. Un día me voy a morir, y vos vas a llorar.

BEATRIZ: —No, Vicente, no. Nunca me río de vos. *(Pausa)*. Te quiero dar algo... antes de irme. ¿Te acordás de que me confundiste con María Félix?

VICENTE: —Ufa. No escorches con eso.

BEATRIZ: —¿Querés ver? ¿Querés ver esa película... la que te echaron?

VICENTE: —¿Adónde? Ya no la dan. Ahora que tengo catorce, la sacaron. Tengo mala suerte... ¡Todo me sale al revés! ¡Todo!

Beatriz se para frente a él, se desata la bata despacio, la deja caer. Se baja los breteles del camión, lo deja caer por su cuerpo hasta el piso. Está en bombacha. Se toma los pechos con las manos, como María Félix en La pasión desnuda.

VICENTE: —Regina Celis. La reina de los cielos...

Vicente se toma la cabeza entre las manos y se pone a llorar. Apagón.

FIN

La dramaturgia de Roxana Aramburú. La Historia en femenino

ALGUNOS DATOS SOBRE LA AUTORA

Roxana Aramburú nace en el año 1962 en la ciudad de La Plata y es en ese mismo lugar donde inicia y desarrolla sus estudios en ciencias biológicas y obtiene el diploma de Doctora en Ciencias Naturales. Profesora e investigadora en la Universidad Nacional de La Plata, Roxana Aramburú se acerca tardíamente a la actividad teatral. A los 38 años incursiona en el mundo del teatro, según las palabras mismas de la autora:

“Buscando transitar algo corporal de alguna naturaleza; no tenía que ver necesariamente con lo expresivo lo que yo estaba buscando, y como nada me satisfacía, empezado el año, empecé a tomar un curso de teatro”⁶³.

Su formación comenzó como actriz, específicamente realizó talleres a cargo de Febe Chaves, Blas Arrese Igor y Pablo Seijo, entre otros maestros. En lo que respecta a su formación como dramaturga, podría decirse que se inicia a fines del año 2002, cuando realiza un breve taller como complemento de su labor de actriz y descubre un nuevo rol en el cual se encuentra “natural y absolutamente cómoda”. Consecutivamente realizó varios cursos y talleres de dramaturgia a cargo de diferentes referentes de la escena teatral, entre ellos: Diana Amiama (2003), Alejandra Varela (2004) y José Sanchís Sinisterra. En el período 2007-2008 obtuvo la beca del plan nacional de formación y perfeccionamiento en dramaturgia del INT-ARGENTORES, donde se formó con Patricia Suárez, Lautaro Vilo y Rafael Spregelburd.

A partir de esos años, Aramburú desarrolla una vasta producción dramática, entre algunas de sus obras pueden mencionarse las siguientes: *La (primera) cena* (2002); *Alle Donne* (2004); *Caldarium* (2004); *El viento sopla todavía* (2003); *Corpus* (2004); *Septiembre* (2006); *El ajuar* (2004); *Regina Celis* (2007); *Noviembre es la promesa* (2007); *Tierra adentro* (2007); *La espada y la cabeza* (2007); Últimamente vencidos (2009); *La ola roja* (2011); *Damiana, una niña aché* (2012 En colaboración con Patricia Suárez); *El poema del ángulo recto* (2013); *Si vas a llorar, que sea de noche* y *El rumbo. Comedia de un naufragio* (2014); *Pena de fuego/Mujeres en la cárcel del Cabildo de Córdoba*; *El polvorín*; *Mares de Piedra* (2015); *Sardá* y *La casa*

⁶³ Roxana Aramburú, entrevista personal de los autores, 24 de abril de 2014.

del almirante (2017); *El manifiesto*. Radioteatro; *Cristo vence*; *La línea negra y Leitmotiv* (2018); *La leche de la clemencia* (2019).

Varias de estas piezas fueron distinguidas por diferentes instituciones de gran reconocimiento en el ámbito teatral nacional, como el Instituto Nacional del Teatro, Argentores, la Comedia de la Provincia de Buenos Aires o el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires. Algunos de los premios obtenidos han sido los siguientes: Mención especial del jurado en el 3º Concurso Nacional de Obras de Teatro de Humor del año 2005 por *La (primera) cena*; Mención del 7º. Concurso Nacional de Obras de Teatro organizado por el Instituto Nacional de Teatro por la obra *Alle donne* en el año 2006 (Esta última obra también fue seleccionada para ser presentada en la sala de Argentores en el marco del Ciclo de Teatro Semimontado, en el año 2006). En el mismo año, la obra *Corpus* obtuvo el segundo premio en el Concurso de Obra de Teatro “Armando Discépolo”, organizado por el Instituto Cultural, provincia de Buenos Aires.

Algunas de sus obras más recientes fueron seleccionadas en reconocidos concursos y ciclos, como es el caso del Concurso de Dramaturgia Mar del Plata y su historia, por su obra *Regina Celis* en 2010; Programa de El teatro y la historia 1810-1853 por su obra *La espada y la cabeza* en 2007 y la obra *Si vas a llorar, que sea de noche* en el Concurso Nacional en homenaje a Teatro Abierto, organizado por la Secretaría de Cultura de la Nación, en 2014.

Primeramente Roxana Aramburú se definía como una autora en solitario, que realiza principalmente un trabajo íntimo, de escritorio:

“Cuando me siento a escribir, lo mejor que me puede pasar es que nada me interrumpa (incluida yo misma) hasta que termino un bloque. Corrijo después, meticulosamente, pero luego de volcar como sea todo lo que quiero escribir”⁶⁴.

Sin embargo, en los últimos años su trabajo se ha imbricado crecientemente en la creación escénica. Dirige, junto con Nelson Malach, el proyecto Arquitectura y Teatro, en el que se puso en escena el espectáculo *El espacio indecible*, en la Casa Curutchet, obra del arquitecto Le Corbusier en la ciudad de La Plata (2013, 2015). Estrena bajo su dirección su obra *Regina Celis* (2018) y actúa en *Cabaré político*, de su autoría con la dirección de Manuel Vignau (2019).

64 *Ibidem*.

LA ESCRITURA EN FEMENINO

Desde su primera obra, Roxana Aramburú otorga una particular atención al universo femenino. La minuciosidad en la composición de los personajes mujeres (completa mayoría en su dramaturgia) es, sin duda, producto de una indagación sobre el rol social de la mujer, su construcción socio-histórica y las relaciones de poder implicadas.

Si existe una constante en su producción dramaturgica, que permita determinar rasgos característicos aún sin pretender establecer un modelo estructural, puede decirse que la perspectiva de género es una de ellas. Esta perspectiva de género observable en su obra no consiste simplemente en la identificación de una autora mujer, ni tampoco en la cantidad de situaciones, personajes o diálogos referidos a lo femenino. Procede, más concretamente, de trabajar la diferenciación femenino-masculino como la construcción de un discurso (y de un orden) de poder.

Así, en *La primera cena* (2002), la situación gira en torno a una primera cita, en la que los personajes, sin nombre propio que los individualice, se distinguen por el género con los pronombres *Él* y *Ella*. La diferenciación frente a ese primer encuentro le otorga a *Él* el poder de la seguridad, de la calma, de la sabiduría y de la amplitud, y a *Ella* le corresponde la duda, la agitación, la equivocación y la estrechez, subrayando el lugar común de la histerización de la mujer y la figura del príncipe azul como modelo de enamorado. Si bien, junto con el efecto cómico, la pieza por momentos reitera sin crítica esas conductas femeninas-masculinas que el discurso social imperante inscribe en los individuos, el contraste entre opuestos que produce la exageración de dichas conductas tiende a generar una suerte de desnaturalización, y, por lo tanto, consigue ponerlas en cuestión.

La totalidad de las obras escritas durante el año 2004: *Alle Donne*; *Caldarium*; *El viento sopla todavía*; *Corpus* y *El ajar* están, en su totalidad, dedicadas “a las mujeres”, como el título de la primera obra en la lista. *Alle Donne* trae una escena ubicada durante la semana trágica: una familia compuesta de tres mujeres en la cual la tradición anarquista, ligada al padre muerto, es, al mismo tiempo, rechazada y abrazada. Los nombres de los personajes de las dos hermanas mujeres, *Liberta* y *Alba*, anticipan la filiación anarquista de la casa y durante toda la obra el desarrollo de la acción pendulará entre el cumplimiento del rol socialmente admitido para las mujeres como el de costureras y cuidadoras de la madre enferma y la adhesión a sus íntimas convicciones de militancia política. Si bien es cierto que media la figura de

Raúl, jugando en cierta medida el rol tradicional del pretendiente deseado por dos hermanas y estableciendo un triángulo amoroso, es también cierto que la transformación más importante de la obra, es decir, su acción principal, es la decisión coincidente de militancia de las hermanas:

LIBERTA: —(*Tratando de animarse*). Te quería mostrar algo (*Le extiende un recorte de diario*).

ALBA: —(*Reticente*). ¿Qué es?

LIBERTA: —Lo encontré entre las cosas de mamá. Salió hace años en la *Questionne Sociale*. Habla de las mujeres.

ALBA: —(*Toma el recorte, desganada. Lee*). Alle Donne. Pero está en italiano, yo ni me acuerdo...

LIBERTA: —(*Ansiosa*). Te puedo ayudar.

Tanto *Caldarium* como *Corpus* se ocupan también del universo femenino, alrededor de un baño público, una y de un gimnasio, la otra. Dentro del marco de las relaciones personales, estas dos obras indagan lo femenino confrontando la definición de sexualidad mayoritariamente admitida y las tendencias homosexuales reprimidas.

El rol de la mujer en términos más tradicionalmente políticos, es decir, ligados a la vida pública, reaparecen en *El ajuar* y en *El viento sopla todavía*. La primera desarrolla una escena en casa de partidarios del golpe de Estado del 30. Los personajes son en su totalidad mujeres: *Teresa*, la madre apurada por casar a su hija *Mercedes* con *Félix*, un terrateniente a la cabeza del grupo de civiles que apoyan al general Uriburu; *Antonia*, su hermana, artista llegada de París para la boda, y la criada de esta, *Doménica*, una italiana comunista exiliada de la Italia de Mussolini. La distinción de lo femenino y masculino tiene su raíz histórica, parece afirmar Aramburú, en la obra. Así, *Teresa* puede convertirse en verdugo de su hija e identificarse con el dictador, cuando quiere impedir que la criada *Doménica* evite, siguiendo la súplica de *Mercedes*, el casamiento con el fascista: “Callate la boca o te hago deportar. Y allá te va a agarrar Mussolini. Te va a fusilar como a todos tus parientes” y *Doménica*, devenir boxeadora para defender sus ideales: “¡Estos criollos! Un cross de mandíbula, necesitaba...”.

El viento sopla todavía está inspirada en la figura de Virginia Bolten (1870-1960), líder anarquista y feminista de gran actividad política en Rosario, Buenos Aires y Montevideo, directora del periódico anarcofeminista *La voz de la mujer*, bajo el lema “Ni Dios, ni patrón, ni marido”. En la obra de Aramburú, los

personajes de la *Anciana* y una joven, *Luisa*, “como la virgen roja”⁶⁵ recubren tres generaciones de mujeres vinculadas a la lucha política en Argentina.

Las obras de años posteriores seguirán mayoritariamente esta línea dramática de género, como *Septiembre* (2006) y *Regina Celis* (2007) por señalar las más significativas. Es, tal vez, a partir de esa escritura de género, que Roxana Aramburú toma de la historia la base, fundamento y referencia de su dramaturgia.

LA ESCRITURA DE LA HISTORIA

Como se ha visto en el comentario de algunas obras mencionadas, la historia juega un papel importante en la escritura dramática de Roxana Aramburú. Ella misma explica esta característica al afirmar que los conflictos o las situaciones personales, que pueden tener lugar entre individuos, adquieren resonancias más amplias cuando son atravesadas por algún suceso histórico:

“Estaba escribiendo *Alle Done*, estaba, en realidad, escribiendo sobre el vínculo de dos hermanas y una madre enferma, pero necesitaba un marco en el exterior que fuera fuerte... es decir, algo que se metiera a la fuerza y que atravesara las historias personales. No me gusta tanto escribir sobre personas que existieron, sino sobre personas comunes a las que la historia las arrasa porque no hay forma de mantenerse por fuera de la semana trágica... como sería en este caso”⁶⁶.

Dos obras que merecen atención en relación con su vinculación con la historia argentina son *La Espada y la Cabeza* (2007) y *La ola roja* (2011). Ambas fueron escritas en el marco del Programa “El Teatro y la Historia”, impulsado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires bajo la Dirección de Lito Cruz⁶⁷.

⁶⁵ Parece referencia a Luisa Michel (1830-1905) anarquista francesa, una de las principales agitadoras de la Comuna de París, con quien aparentemente Virginia Bolten habría estado en contacto al momento de la edición del periódico *La Voz de la Mujer*. Aunque el apelativo no es utilizado en la época, en la que se la nombraba como “la buena Luisa” o “la loba roja”.

⁶⁶ Roxana Aramburú, entrevista personal concedida por la autora, 24 de abril 2014.

⁶⁷ La Comedia de la Provincia, dependiente del Instituto Cultural, llevó adelante cuatro ediciones del Programa “El Teatro y la Historia”, que establecía un proceso de investigación histórica, de construcción de dramaturgia y de producción de espectáculos para cada una de las Regiones Culturales de la provincia con el objetivo de “favorecer una mirada crítica sobre nuestra historia, desde la subjetividad del teatro propuesta por nuestros hacedores”.

En *La espada y la cabeza*, Aramburú indaga el suceso de la muerte del general Juan Lavalle, ocurrida en la ciudad de Jujuy, el 9 de octubre de 1841, mientras comandaba las escasas fuerzas unitarias de la Coalición del Norte que habían sido recientemente derrotadas. Sin duda, la espectacularidad rodea ese suceso histórico y Roxana Aramburú extrae de él todo su potencial. En primer lugar, se trata de una figura militar y política gigantesca, por su papel fundamental en la guerra de la Independencia argentina y latinoamericana, y tristemente célebre por su responsabilidad en el fusilamiento del Coronel Dorrego. En segundo lugar, por la fatalidad que parece haber decidido su muerte: descubierto por una partida de federales en una casa particular, es alcanzado por una bala que habría pasado por el ojo de la cerradura, por la que el general Lavalle estaría observando las fuerzas enemigas⁶⁸. Estas condiciones espectaculares, sin duda, habrán sido valoradas por Aramburú al momento de la escritura de la obra. Sin embargo, la pieza no se aboca al personaje histórico excepcional, como indicaría la tradición del drama histórico, y elige, al contrario, centrarse en la breve relación entre el general Lavalle y la joven salteña Damasita Boedo, quien lo acompañó durante los últimos días.

En su breve paso por Salta, el general Lavalle se habría enamorado de Damasita Boedo, hermana del Coronel Boedo, y se la habría llevado con él en su huida hacia Jujuy. Esa relación que habría tenido con la joven habría durado entre el 20 de septiembre (luego de la batalla de Famailá) y el 8 o 9 de octubre, día de la muerte de Lavalle. La obra de Aramburú resulta de la indagación sobre esa relación entre el General, héroe de la Independencia, derrotado y enfermo, y la bella jovencita de 25 años que “pierde su honor” al huir con él. Lejos de intentar una caracterización moralista sobre la relación, la autora sostiene haber concluido la obra sin agotar esa relación llena de complejidades y contradicciones. Ciertas resonancias con relaciones amorosas entre detenidas y

⁶⁸ Según el relato en *El Historiador*: “el general observó la partida por el ojo de la cerradura; en ese momento sonó un balazo..., luego dos más, tirados contra la fuerte y tosca puerta de cedro que guardaba la entrada principal de la casa. Este fuego sin dirección, hecho por la patrulla federal contra la casa, tuvo una virtud que ellos no soñaron. Una de las balas penetró por la cerradura e hirió mortalmente al general Lavalle, quien se dobló hacia adelante. La bala, que luego conservaría el general don Bartolomé Mitre como una reliquia, se alojó en su garganta. La herida era mortal. El general cayó cerca del zaguán. Su sangre, que manaba en abundancia, empapó su bufanda de vicuña. El autor de su muerte era un mulato llamado José Bracho, quien luego habría de conocerse entre algunos federales como el “héroe de la cerradura”. http://www.elhistoriador.com.ar/frases/guerras_civiles/lavalle.php

sus propios secuestradores, explicadas según el síndrome de Estocolmo, ocurridas durante el terrorismo de Estado en Argentina, se evidencian en la pieza:

LAVALLE: —¡No! (*Pausa*). Usted es muy soberbia, Damasita. Y al cabo, no es más que una niñita meona que apañaron demasiado. Tendría que haberle cruzado la cara de un sopapo cuando la conocí. Hubiese escarmentado.

DAMASITA: —Un sopapo no. Tendría que haberme llevado a Campo Santo con mi hermano, y fusilarme con él. (*Damasita y Lavalle sostienen la mirada*). ¿Quiere hacerme bajar la mirada?

LAVALLE: —¿Qué quiere ver en mis ojos? ¿Arrepentimiento?

DAMASITA: —No. Quiero ver el fuego. (*Lavalle la agarra del tallo y la besa con furia*).

LAVALLE: —(*Cohibido por la ropa de varón*). Sáquese el uniforme.

DAMASITA: —Lo amo, general. Iré con usted adonde sea.

Igualmente atravesada por la historia argentina, su obra *La ola roja* aborda el suceso de la promulgación de la Ley de expulsión de los inmigrantes “indeseables” conocida como Ley de Residencia. La obra toma el título de un artículo homónimo del autor de dicha ley, Miguel Cané⁶⁹, escritor y político argentino perteneciente a la generación del 80, en el que explicita la amenaza que significaba para la oligarquía argentina la llegada al país de inmigrantes con idearios anarquistas y socialistas.

La acción se desarrolla en la Librería Sociológica (editorial y librería anarquista emplazada en la Calle Corrientes de la ciudad de Buenos Aires, propiedad de Fortunato Serantoni⁷⁰) el 23 de noviembre de 1902, vale decir la noche de la promulgación de la Ley de Residencia. Y sus personajes son los

⁶⁹ Miguel Cané (1851-1905). Escritor y político argentino. Fue uno de los más emblemáticos exponentes de la generación literaria del 80, autor de *Juvenilia*, obra célebre de la literatura argentina. Como Senador Nacional, propuso el proyecto que luego fue la Ley 4144 (1902), conocida como Ley de Residencia o Ley Cané que permitía la expulsión de los inmigrantes “indeseables”; es decir, de filiación anarquista y socialista.

⁷⁰ Fortunato Serantoni (1856-1908). Militante anarquista, editor y librero, llegó a la Argentina en 1893. En Buenos Aires, se convirtió en editor del periódico anarquista (en italiano) *El Ricossa*; de 1894 a 1896 de la revista *La questione sociale* (en italiano, luego bilingüe). Su librería sociológica, en calle Corrientes 2041, rápidamente se convirtió en un centro de difusión de la prensa y la literatura anarquistas. También edita o escribe en *El Avenire*, *El Oprimido*, *La Protesta Humana*. Participó en la creación de la FOA y en noviembre de 1902, cuando la policía asalta su librería, huye para evitar ser detenido, primero a Uruguay, luego a España y más tarde a Italia, donde muere.

propios Fortunato Serantoni, Miguel Cané y su joven asistente, hijo de una costurera anarquista.

En la medida en que toma los personajes históricos como personajes del drama, *La ola roja* se encuadra definidamente dentro de la tradición del drama histórico. En ella se fabula un encuentro personal entre dos representantes de las ideologías en lucha durante el suceso histórico de la promulgación de la Ley de Residencia. La acción, en el interior de la librería devastada por el asalto de la policía, encuentra a Serantoni maniatado, siendo entrevistado por Miguel Cané. La oposición ideológica, entre el oligarca conservador y el libertario anarquista, constituye el conflicto de la pieza:

CANÉ: —Ah, ¿se ríe? Mañana se le pasa, le aseguro. Cuando lo metan de los pelos en un barco y lo lleven a Italia otra vez. Ahí me cuenta.

SERANTONI: —Tan respetuosos de las leyes que se muestran ustedes y van a sancionar una ley... inconstitucional.

CANÉ: —¿Inconstitucional? ¡Inconstitucional! Habrase visto tamaña insolencia... usted, un libertario, un ignorante de falangetas entintadas, me quiere hablar a mí, ¡un abogado de prestigio!, de las leyes y de la constitución de mi país. (*Enfurecido*). ¡Del país que construyeron mis ancestros!

SERANTONI: —Libertario sí. ¿Ignorante? Nunca. ¿Cree que los libros de esta biblioteca estaban de adorno, mostrando sus lomos del mismo color a juego con el sillón? Quieren pasar por encima de la Justicia. Y la Constitución llama a todos los hombres del mundo que quieran habitar este suelo.

CANÉ: —Habitar y trabajar. Ustedes no quieren trabajar, ¡pretenden cobrar el jornal del domingo!

Si bien en el formato dialógico que adopta el texto se cuida igualmente la tradición del drama histórico, el elemento que inscribe una actualización importante es el que constituye la figura de analogía entre un relato de caza y la acción oficial de expulsión de los inmigrantes de militancia anarco-socialista por parte del gobierno argentino. Así el relato de las hazañas de caza de Lord de Grey se presenta como una escena “preliminar” y en una escena final se subraya su relación:

“Especies que amenazan el equilibrio. Supervivencia del más apto. En muy pocas horas, el Senado y la Cámara de Diputados

sancionaron la ley de Residencia. Nada más que cinco artículos: concreta, simple, contundente. Luego, un espléndido *wine party*. Con lágrimas en los ojos, levanté mi copa y recordé a mi buen amigo, Lord de Grey: ese día, el 23 de noviembre de 1902, no vi desperdiciar un solo tiro”.

Se trata de breves monólogos que llegan a quebrajar el formato dialógico de la pieza, y abren así el juego de las significaciones que permiten que se cuele, por entre las voces de los personajes, la voz de la autora para sintetizar, en una imagen de violencia brutal y sangrienta, la política oficial del Estado argentino frente a la inmigración.

LAS FORMAS BREVES

La dramaturgia de formas breves de Roxana Aramburú ha sido recogida en dos libros recientes. Algunas de las obras escritas entre 2009 y 2014 han sido reunidas en un bello libro de la edULP: *Despojos. Teatro, Identidad y Memoria*. Todas ellas guardan una relación directa con los procesos sociales vividos en Argentina en Defensa de Derechos Humanos; de lucha contra la discriminación y a favor de la Memoria, la Verdad y la Justicia⁷¹. *Últimamente Vencidos* pone en escena al Cacique Inakayal y los restos de su esposa muerta, “prisioneros de la Ciencia”, como los llama el colectivo GUIAS, y exhibidos en el Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de La Plata hasta que fueron restituidos a sus pueblos originarios. *Tierra Adentro* crea un *memento mori*, que con un salto de tiempo pone al Cacique Panghitruz Güer (Mariano Rosas entre los huincas) frente a la muerte de su padre y el reencuentro de su identidad. *Damiana, una niña aché* se centra en la historia de la niña apropiada por colonos alrededor de 1890 en la región del Paraguay, al momento de perpetrar la matanza de su familia y luego tratada como objeto de estudios antropológicos.

⁷¹ *Últimamente vencidos* fue escrita para el concurso sobre “Dramaturgia y Derechos Humanos” que la Secretaría de Cultura y Educación y la Subsecretaría de Derechos humanos de la Municipalidad de La Plata convocó en 2009; *Tierra Adentro* fue escrita para integrar la 2^{da} edición del Ciclo de Teatro leído: El otro desierto... en el Centro Cultural Estación Provincial en 2010. *Damiana, una niña aché* es una obra premiada en 2012 por el Ministerio de Desarrollo Social de Argentina en conjunto con Argentores, en el marco del certamen “Aplausos por la inclusión” y, finalmente, *Si vas a llorar, que sea de noche* fue escrita para el concurso de dramaturgia y ciclo de obras “Nuestro teatro”, en homenaje a Teatro Abierto, del Ministerio de Cultura de la Nación en 2014. Aramburú, R. *Despojos*, edULP, La Plata, 2016.

En el año 2019, la misma editorial de la UNLP publica en edición bilingüe —en conjunto con H.I.J.O.S de Francia—, *La Leche de la Clemencia y otros monólogos por la identidad*⁷², que reúne cinco textos que tienen o han tenido que ver con el ciclo Teatro por la Identidad (TXI), ese enorme movimiento teatral que comenzó en el año 2001 y que continúa hasta nuestros días. También en este caso, se trata de piezas breves que abordan temáticas ligadas a la Historia y a la defensa de los Derechos Humanos.

Podría decirse que las piezas reunidas en las publicaciones mencionadas corresponden a la categoría de teatro político. Ahora bien, si puede decirse que la dimensión política del teatro, en tanto ligado a la esfera pública, al modo en que se entiende la vida en común, adquiere siempre, en el teatro de Roxana Aramburú, una importancia superlativa, también es necesario decir que nunca lo político lo acapara todo, que no lo agota. La autora consigue hacer pasar la historia grande a través de lo singular, y de ese modo puede materializarse, sus conflictos ser encarnados y sus voces, proferidas.

Pareciera que esa “brevedad” característica del formato y esas pocas —cuando no única— voces que la puebla constituyen en sí mismos gestos cuestionadores del drama, de la convención teatral establecida, que, por ejemplo, supone que la acción se desarrolle progresivamente. En su lugar, estos dramas brevísimos —a veces monológicos—, infieren una herida a las leyes de totalidad y de organicidad de lo dramático. Atajos, saltos, túneles, caminos irregulares que evitan el recorrido ya conocido de un relato con principio, medio y final. Una verdadera inversión de proporción, en la cual la idea puede exponerse sin obligación de engendrar desarrollos o bien estos pueden desplegarse fuera de su tutela. El sueño naturalista de la “lonja de vida” secamente reducida a su práctica de escritura, el descubrimiento del detalle circunstancial, el corte en la variación continua. El ojo del creador haciendo, creando el cuadro o abandonándose a la amplificación de un detalle. La condición de estas piezas recientes de Roxana Aramburú, de conseguir condensar el drama en un instante, en su dimensión política y teatral, prima como su aspecto más sobresaliente. Ese instante, para actores y espectadores, se constituye en “cuadro”, se percibe como un golpe cargado de sentido la composición del cuadro. Y ya sabemos, desde Walter Benjamin, que esa es la

⁷² Aramburu, R., *La leche de la Clemencia y otros monólogos por la identidad*, edulp, La Plata, 2019. Disponible en Internet: <https://www.abuelas.org.ar/archivos/publicacion/La%20leche%20de%20la%20clemencia.pdf>.

característica más singular del teatro épico, la de conseguir generar la extrañeza en el ámbito de lo familiar; el momento exacto en que el teatro hace “tableau” (cuadro, en francés) y podemos, así, distanciarnos y reflexionar sobre él, sobre las fuerzas presentes, sobre sus detalles, sobre sus protagonistas y sus palabras, sin agotarlo jamás.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El análisis propuesto no agota, evidentemente, la dramaturgia de Roxana Aramburú. El señalamiento de dos o tres características mayores de su escritura, el tratamiento de género en su indagación del universo femenino; la revisita de la Historia argentina que propone y el desarrollo de las formas breves puede, sin embargo, resultar útil como clave de lectura para la comprensión de la totalidad de su obra.

Julia Lavatelli - Andrés Carrera

Bibliografía

Aramburú, Roxana, “La (primera) cena” en *Teatro Humor*, INTeatro - Biblioteca Hueney, 2004.

-----“Alle Donne” en *Colección Premios 7*, INTeatro, Buenos Aires, 2006.

-----“Caldarium” en *El tamaño del tiempo*, Premios de poesía, relato breve y teatro Aenigma 2005, 2006 y 2007. Anroart Ediciones, Canarias (España), diciembre de 2007.

-----*Despojos. Teatro, Identidad y Memoria*, EDULP, La Plata, 2016.

-----*La Leche de la Clemencia y otros monólogos por la identidad*, edición bilingüe castellano-francés, Edulp, La Plata, 2019.

-----*Obras Inéditas*, copias mimeografiadas cedidas por la autora.

-----<http://lobiaramburu.wix.com/roxanaaramburu>

Domínguez, Lucas, “La edición de libros y folletos en la conformación del anarquismo argentino”, en *Actas del Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, La Plata, 31 de octubre, 1º y 2 de noviembre de 2012.

Lavatelli, Julia, “Los Confines al centro” en *Dramaturgia en las Provincias. Cuadernos del picadero* n.º 15, Inteatro, 2008.

LOS FINES
LAS MÚLTIPLES
POSIBILIDADES
DE SER DE UN
FRAGMENTO
DE TIEMPO

Guillermo Yanícola

LOS FINES

LAS MÚLTIPLES POSIBILIDADES DE SER DE UN FRAGMENTO DE TIEMPO

Obra estrenada en enero de 2007 en la Alianza Francesa de Mar del Plata, con la actuación de Claudia Mosso, Rosie Alvarez, Valeria Guaselli, Federico Polleri y la dirección de Guillermo Yanicola.

Mientras ingresa el público, los cuatro sentados a la mesa servida, cada uno con los brazos colgando y la cabeza dentro del plato, inertes. Cambio de luz. Comienzan a accionar con el texto.

1

- MERCEDES 1: —Sí, otra vez.
MERCEDES 2: —Abel no comió casi nada.
RAÚL: —El pollo está buenísimo.
MERCEDES 1: —¿Quieren más?
MERCEDES 3: —Pero Raúl comió por los dos.
RAÚL: —¿Quedó vino?
MERCEDES 1: —Hay que abrir.
RAÚL: —No, entonces dejá.
MERCEDES 1: —No, no, yo abro, abro.
MERCEDES 2: —Siempre lo mismo.
RAÚL: —No, dejá, dejá.
MERCEDES 3: —¿Qué decís?

Raúl intenta sacar el primer cigarrillo de un atado, no lo logra.

- MERCEDES 1: —No, no, abro, abro, abro otra.
MERCEDES 3: —¿Qué es siempre lo mismo?
RAÚL: —Pero no, dejá.
MERCEDES 1: —Bueh, está bien.
MERCEDES 2: —Todo es siempre lo mismo.

Se levanta de la mesa, camina, se sienta en el sillón.

- MERCEDES 1: —¿Qué te pasa?
RAÚL: —Le agarró.
MERCEDES 1: —No, no, si anda bien.
MERCEDES 3: —Anda bien.
MERCEDES 1: —¿Más pollo?
RAÚL: —No, yo te agradezco.

Intenta nuevamente sacar el primer cigarrillo del atado, lo logra, toma el cigarrillo en una mano y busca el encendedor; el cigarrillo permanece apagado entre sus dedos el resto de la escena.

MERCEDES 3: —Hoy fue a visitar al novio.

Silencio tenso.

MERCEDES 1: —¿Quién?

MERCEDES 3: —¿Quién? La nena.

MERCEDES 1: —Dejá a Mercedes en paz.

MERCEDES 3: —¿Te parece lo mismo de siempre eso?

RAÚL: —Che, que está inestable.

MERCEDES 2: —¿Yo estoy inestable? ¿Y ustedes qué? ¿Y vos? ¿Vos sí estás estable?
(*Suena el teléfono. Mercedes 1 atiende*). Todos estamos inestables acá
¿o no se dieron cuenta?

RAÚL: —Estaba riquísimo el pollo.

MERCEDES 3: —Estaba igual que siempre.

RAÚL: —No, estaba diferente.

MERCEDES 3: —No, estaba igual.

MERCEDES 2: —Y a la vez es siempre lo mismo.

MERCEDES 1: —Un tipo rodó por la escalera hasta planta baja. Hay sangre por
todo el pasillo.

RAÚL: —¿Quién era?

MERCEDES 2: —Pero si no escuchamos nada...

MERCEDES 3: —¿Hoy también?

MERCEDES 1: —El portero está llamando a la ambulancia.

MERCEDES 3: —¿Quién era?

MERCEDES 2: —¿Sabés quién era?

MERCEDES 1: —Roberto, el del quinto.

MERCEDES 1: —Yo voy a ver. ¿Alguien me quiere acompañar? (*Espera una respuesta
que no llega nunca. La ignoran, espera un momento más y sale*).

RAÚL: —¿Qué pasa?

MERCEDES 2: —Dejala, Raúl.

MERCEDES 3: —Raúl..., perdoname.

RAÚL: —Te estás acostando con ese tipo.

MERCEDES 3: —Raúl, soy una mujer.

RAÚL: —¡Y yo soy tu marido, Mercedes!

MERCEDES 3: —Tenés que entender que no puedo pasar el resto de mi vida sin
estar con otro hombre.

RAÚL: —Tengo que entender, tengo que entender, acá no hay nada que entender, acá se acabó todo entendimiento posible. Voy a salir un poco afuera, acá me falta el aire. *(Sale)*.

MERCEDES 2: —Sos muy afortunada, Mercedes, no sabés cómo te envidio. Ahora los tenés a los dos: acá Roberto, acá Raúl.

MERCEDES 1: —*(Entrando)*. Está muerto. Parece que está muerto. Parece que Roberto está muerto. Tenía esto en la mano, me parece que es para vos.

Le entrega a Mercedes 3 una tarjeta navideña. Ella la abre, la lee solo para sí, llora.

MERCEDES 1: —¿Y Raúl?

MERCEDES 2: —Salió a tomar aire.

MERCEDES 3: —¿Raúl?

MERCEDES 2: —¿Raúl, dónde estás?

MERCEDES 1: —En el balcón.

MERCEDES 2: —Estaba en el balcón. ¿Raúl, me oís?

Mercedes 1 sale al balcón, vuelve conmocionada.

MERCEDES 1: —No está. ¿Qué pasó?

MERCEDES 2: —Ya no te envidio, Mercedes, el final nos hace a todos iguales.

Baja la luz lentamente.

2

Se repite la escena 1, exactamente igual.

3

MERCEDES 1: —Sí, otra vez.

MERCEDES 2: —Abel no comió casi nada. *(Se sirve vino)*.

RAÚL: —El pollo está buenísimo.

MERCEDES 1: —¿Quieren más?

MERCEDES 3: —Pero Raúl comió por los dos.

RAÚL: —¿Quedó vino?

MERCEDES 1: —Hay que abrir.

RAÚL: —No, entonces dejá.

MERCEDES 1: —No, no, yo abro, abro.

MERCEDES 2: —Siempre lo mismo.

RAÚL: —No, dejá, dejá.

MERCEDES 3: —¿Qué decís?

Raúl intenta sacar el primer cigarrillo del atado, insiste, fracasa.

RAÚL: —(Alterado). ¿Qué te pasa?

MERCEDES 3: —¿Qué es siempre lo mismo?

Mercedes 2 se levanta de la mesa, camina, se sienta en el sillón.

MERCEDES 3: —¿Me decís a mí?

RAÚL: —Sí, ¿no ves que está inestable? (Mercedes 2 no escucha la palabra inestable).

MERCEDES 1: —¿Más pollo?

RAÚL: —No, yo te agradezco.

MERCEDES 1: —Debe haber algo distinto. Nada es siempre lo mismo, exactamente igual.

Suena el teléfono, Mercedes 3 atiende y habla.

MERCEDES 2: —¿Qué dijiste?

Mercedes 3 deja caer el tubo del teléfono, conmocionada.

MERCEDES 1: —¿Qué pasó?

MERCEDES 3: —Nada.

Mercedes 3 trata de componerse, disimula, la miran.

RAÚL: —¿Pasó algo?

MERCEDES 3: —No, no, nada.

RAÚL: —Estaba riquísimo el pollo.

MERCEDES 3: —Estaba igual que siempre.

RAÚL: —No, estaba diferente.

MERCEDES 3: —No, estaba igual.

MERCEDES 1: —¿Qué pasó? ¿Quién llamó?

MERCEDES 3: —El portero. Un tipo se cayó por la escalera, avisó para que no nos asustáramos.

MERCEDES 2: —Pero si no escuchamos nada...

RAÚL: —¿Se cayó?

MERCEDES 1: —Yo voy a ver. ¿Alguien me quiere acompañar? *(Espera una respuesta que no llega nunca. La ignoran, espera un momento más y sale).*

RAÚL: —Yo voy a ver también.

MERCEDES 3: —Quedate, ¿para qué vas a ir? Raúl, perdoname, tenés que entender.

RAÚL: —Tengo que entender, tengo que entender, acá no hay nada que entender. Voy a salir un poco afuera, acá me falta el aire. *(Sale).*

MERCEDES 2: —Sos muy afortunada, Mercedes, no sabés cómo te envidio. Ahora los tenés a los dos.

MERCEDES 1: —*(Entrando).* Está muerto. Parece que está muerto. Parece que el tipo está muerto. Tenía esto en la mano, me parece que es para vos.

Le entrega a Mercedes 3 una tarjeta navideña. Ella la abre, la lee solo para sí, llora.

MERCEDES 1: —¿Y Raúl?

MERCEDES 2: —Salió a tomar aire.

MERCEDES 3: —¿Raúl?

MERCEDES 2: —¿Raúl, dónde estás?

MERCEDES 1: —En el balcón.

MERCEDES 2: —Estaba en el balcón. ¿Raúl, me oís?

Mercedes 1 sale al balcón, vuelve conmocionada.

RAÚL: —*(Entrando).* ¡Mercedes!

MERCEDES 2: —Ya no te envidio, Mercedes, el final nos hace a todos iguales.

Baja la luz lentamente.

- MERCEDES 1: —Sí, otra vez.
- MERCEDES 2: —Abel no comió casi nada (*Se sirve vino*).
- RAÚL: —El pollo está buenísimo.
- MERCEDES 1: —¿Quieren más?
- MERCEDES 3: —Pero Raúl comió por los dos.
- RAÚL: —¿Quedó vino?
- MERCEDES 1: —Hay que abrir.
- RAÚL: —No, entonces dejá.
- MERCEDES 1: —No, no, yo abro, abro.
- MERCEDES 2: —Siempre lo mismo.
- RAÚL: —No, dejá, dejá.
- MERCEDES 3: —¿Qué decís?

Raúl intenta sacar el primer cigarrillo del atado, insiste, fracasa, insiste, fracasa nuevamente.

- RAÚL: —(*Alterado*). ¿Qué te pasa?
- MERCEDES 3: —¿Qué es siempre lo mismo?

Mercedes 2 se levanta de la mesa, camina, se sienta en el sillón.

- MERCEDES 3: —¿Me decís a mí?
- RAÚL: —Sí, ¿no ves que están inestables? (*Mercedes 2 no escucha la palabra inestable*).
- MERCEDES 1: —¿Más pollo?
- RAÚL: —No, yo te agradezco.
- MERCEDES 1: —Debe haber algo distinto. Nada es siempre lo mismo, exactamente igual.

Suena el teléfono, Mercedes 3 atiende y habla.

- MERCEDES 2: —¿Qué dijiste?

Mercedes 3 deja caer el tubo del teléfono, conmovida.

MERCEDES 1: —¿Qué pasó?

MERCEDES 3: —Nada.

Mercedes 3 trata de componerse, disimula, la miran.

RAÚL: —¿Pasó algo?

MERCEDES 3: —No, no, nada.

RAÚL: —Estaba riquísimo el pollo.

MERCEDES 3: —Estaba igual que siempre.

RAÚL: —No, estaba diferente.

MERCEDES 3: —No, estaba igual.

MERCEDES 1: —¿Qué pasó? ¿Quién llamó? El portero. Un tipo se cayó por la escalera, avisó para que no nos asustáramos.

MERCEDES 2: —Pero si no escuchamos nada...

RAÚL: —¿Se cayó?

MERCEDES 1: —Yo voy a ver. ¿Alguien me quiere acompañar? *(Espera una respuesta que no llega nunca. La ignoran, espera un momento más y sale).*

Mercedes 3 sale tras Mercedes 1.

RAÚL: —Yo voy a ver también.

MERCEDES 2: —Quedate, ¿para qué vas a ir?

RAÚL: —Soy el marido, Mercedes.

MERCEDES 2: —Tenés que entenderla.

RAÚL: —Tengo que entender, tengo que entender, acá no hay nada que entender, acá se acabó todo entendimiento posible. Voy a salir un poco afuera, acá me falta el aire. *(Sale, pero no al balcón, se va tras las Mercedes).*

MERCEDES 2: —*(Sola).* Sos muy afortunada, Mercedes, no sabés cómo te envidio. Ahora los tenés a los dos: acá Roberto, acá Raúl.

Mercedes 2 mira hacia el balcón, está a punto de tirarse. Desde el balcón entra el actor que interpreta a Raúl, vestido igual, mira a Mercedes.

MERCEDES 2: —Abel.

RAÚL: —¿Cómo Abel? ¿No ves que soy Raúl?

MERCEDES 2: —El final nos hace a todos iguales.

Baja la luz lentamente.

5

MERCEDES 1: —Sí, otra vez.

MERCEDES 2: —Abel no comió casi nada.

MERCEDES 1: —Sobró casi un pollo entero. ¿Quieren más?

RAÚL: —¿Quedó vino?

MERCEDES 1: —Sí. (*Le sirve a Raúl*). ¿Más vino?

MERCEDES 2: —No, no, gracias.

MERCEDES 3: —Yo sí.

MERCEDES 1: —¿Un poquito más?

MERCEDES 3: —No, no.

MERCEDES 3: —Siempre lo mismo.

MERCEDES 3: —¿Qué decís? ¿Qué es siempre lo mismo?

MERCEDES 2: —Todo, todo es siempre lo mismo (*Se levanta, camina, se sienta en el sillón*).

Raúl va a intentar sacar el primer cigarrillo del atado, a punto de iniciar la acción se interrumpe.

MERCEDES 1: —¿Qué te pasa?

MERCEDES 3: —Hoy fue a visitar al novio.

Silencio tenso.

MERCEDES 1: —¿Quién?

MERCEDES 3: —¿Quién? La nena.

MERCEDES 1: —Dejá a Mercedes en paz.

MERCEDES 3: —¿Te parece lo mismo de siempre eso?

RAÚL: —Che, que está inestable.

MERCEDES 2: —¿Inestable? ¿Cómo es estar inestable? ¿Estar sin estar? ¿Estar y no estar al mismo tiempo? ¿Como vos, como vos, como la nena? Sí, estoy inestable, pero no más que todos ustedes.

Suena el teléfono, se sorprenden, escuchan, se miran, sigue sonando, nadie atiende.

MERCEDES 1: —¿Quién será?

MERCEDES 3: —¿No vas a atender?

MERCEDES 1: —No.

MERCEDES 1: —Sí, ya voy. *(No atiende).*

Mercedes 3 se levanta para atender, pero, antes de llegar, el teléfono deja de sonar, vuelve a sentarse. Mercedes 1 se levanta de su silla, camina hacia el balcón. Mira hacia afuera.

MERCEDES 2: —¿En qué pensás?

MERCEDES 1: —En nada.

MERCEDES 2: —Dale, decime, ¿en qué pensás?

MERCEDES 1: —No se escucha nada afuera.

MERCEDES 2: —¿Quién sería?

MERCEDES 1: —Voy a ver, ¿alguien me quiere acompañar? *(Espera una respuesta que no llega nunca. La ignoran. Decide quedarse).*

Mercedes 3 inicia la acción de juntar los platos, se interrumpe.

RAÚL: —Voy a salir un poco afuera, acá me falta el aire. *(Sale).*

Vuelve a entrar, vestido igual, con un papelito en la mano, mira a las Mercedes.

MERCEDES 1: —Abel.

MERCEDES 3: —¿Dónde estabas?

ABEL: —En el balcón. Me quedé dormido, leyendo.

MERCEDES 1: —¿Y Raúl?

ABEL: —Ahora se quedó él ahí, fumando.

MERCEDES 2: —El final nos hace a todos iguales.

Baja la luz lentamente.

6

Suena el teléfono, se sorprenden, escuchan, se miran, sigue sonando, nadie atiende.

MERCEDES 1: —¿Quién será?
MERCEDES 3: —¿No vas a atender?
MERCEDES 1: —No.
MERCEDES 1: —Sí, ya voy. (*No atiende*).

Mercedes 3 se levanta para atender, pero, antes de llegar, el teléfono deja de sonar, vuelve a sentarse. Mercedes 1 se levanta de su silla, camina hacia el balcón. Mira hacia afuera.

MERCEDES 2: —¿En qué pensás?
MERCEDES 1: —En nada.
MERCEDES 2: —Dale, decime, ¿en qué pensás?
MERCEDES 1: —No pienso en nada.
MERCEDES 1: —No se escucha nada afuera.
RAÚL: —No, hay demasiado silencio.
MERCEDES 3: —¿Hoy también?

Silencio tenso.

MERCEDES 2: —¿Quién sería?
MERCEDES 1: —Voy a ver, ¿alguien me quiere acompañar? (*Espera una respuesta que no llega nunca. La ignoran, espera un momento más y sale*).
RAÚL: —Voy a salir un poco afuera, acá me falta el aire. (*Sale*).
MERCEDES 3: —No, no vayas, por favor. (*Raúl se detiene*).
MERCEDES 2: —Sos muy afortunada, Mercedes. No sabés cómo te envidia.
MERCEDES 3: —Yo no te envidio, Mercedes, la envidia no tiene sentido.
RAÚL: —Hay demasiado silencio, es insoportable.
MERCEDES 3: —¿Y Abel?
RAÚL: —Estaba leyendo, viendo unas fotos.
MERCEDES 3: —¿Abel, dónde estás?
RAÚL: —En el balcón.
MERCEDES 2: —¿Estaba en el balcón? ¿Abel, me oís?

Mercedes 3 sale a buscarlo, desesperada.

RAÚL: —¡Abel! No está. ¿Qué pasó?
MERCEDES 2: —El final nos hace a todos iguales.

Baja la luz lentamente.

7

MERCEDES 3: —Hoy fue a visitar al novio ¿quién? La nena.

MERCEDES 1: —Dejá a Mercedes en paz.

MERCEDES 3: —¿Te parece lo mismo de siempre eso?

RAÚL: —Che, que está inestable.

Suena el teléfono, Raúl atiende, del otro lado preguntan por alguien, Raúl contesta.

RAÚL: —¿Cuál? *(Silencio, hablan del otro lado).*

RAÚL: —*(A Mercedes 1).* Me parece que es para vos.

Mercedes 1 habla por teléfono, con monosílabos, los demás la observan.

MERCEDES 1: —Un tipo rodó por la escalera hasta planta baja. Hay sangre por todo el pasillo.

RAÚL: —¿Quién era?

MERCEDES 2: —Pero si no escuchamos nada...

MERCEDES 3: —¿Hoy también?

MERCEDES 1: —El portero está llamando a la ambulancia.

MERCEDES 3: —¿Quién era?

RAÚL: —¿Sabés quién era?

MERCEDES 1: —No, no me dijo.

MERCEDES 2: —Una roca es inestable, un marido sentado frente al televisor es inestable, una mujer que se hace vieja y se queda sola es inestable, va mutando, cambiando, se va pudriendo. No somos nosotros. No es solo hoy. Nada es estable. No hay relaciones estables. Hace mucho tiempo que debería haber hecho algo con mi vida, y acá estoy, dejada estar. ¿Existe la posibilidad de que nada pase?

MERCEDES 3: —*(Tranquila).* ¿Quién será?

MERCEDES 1: —¿Quién puede ser?

MERCEDES 1: —Yo voy a ver. ¿Alguien me quiere acompañar? *(Espera una respuesta que se demora en llegar, sale).*

MERCEDES 3: —Yo voy. *(Sale).*

MERCEDES 2: —Yo también. *(Sale)*.

RAÚL: —Bueno, ya que van todos... *(Se detiene, mira hacia el balcón, está solo, a punto de hablar como si quisiera avisarle algo a alguien que pudiera escucharlo desde el balcón, a punto de hacerlo se interrumpe, no lo hace, sale)*.

Queda el escenario vacío, varios tiempos. Se oyen ruidos, voces lejanas, inentendibles, gente que grita a lo lejos, gemidos. Raúl entra, atraviesa la escena, va hacia el balcón, sale.

MERCEDES 3: —*(Se oye su voz y en mitad del parlamento ingresa a escena, hacia el balcón, a los gritos)*. Tenés que entenderme, Raúl, tenés que entender que no puedo pasar el resto de mi vida sin estar con otro hombre.

Entran Mercedes 1 y Mercedes 2.

MERCEDES 1: —¿Y Raúl?

MERCEDES 2: —¿Raúl, dónde estás?

MERCEDES 3: —En el balcón.

MERCEDES 2: —¿Raúl, me oís?

Entra desde el balcón el mismo actor que interpreta a Raúl, vestido igual, con un papelito en la mano).

ABEL: —El final nos hace a todos iguales.

Baja la luz lentamente.

8

MERCEDES 1: —Sí, otra vez.

MERCEDES 2: —Abel no comió casi nada. *(Se sirve vino)*.

RAÚL: —Estuvo buenísimo el pollo.

MERCEDES 1: —¿Quieren más?

MERCEDES 3: —Pero Raúl comió por los dos.

RAÚL: —¿Quedó vino?

MERCEDES 1: —Hay que abrir.

RAÚL: —No, entonces dejá.

MERCEDES 1: —No, no, yo abro, abro.

MERCEDES 2: —Siempre lo mismo.

RAÚL: —No, dejá, dejá.

MERCEDES 1: —No, abro, abro.

MERCEDES 3: —¿Qué decís?

Raúl intenta sacar el primer cigarrillo de un atado, lo logra; toma el cigarrillo apagado con su mano, pero no lo enciende, busca el encendedor con la mirada.

RAÚL: —Bueno, dale, abrite otra.

MERCEDES 3: —¿Qué? ¿Qué es siempre lo mismo?

MERCEDES 2: —Todo, todo, cada pequeño detalle es lo mismo. *(Se levanta, pero interrumpe Mercedes 1, que entra con la botella de vino abierta en la mano).*

MERCEDES 1: —¿Más vino?

MERCEDES 2: —Yo sí.

MERCEDES 1: —¿Más vino?

RAÚL: —Bueno, pero un dedo. *(Sirve)*. Bueno, bueno, bueno, bueno. *(Dice eso y a la vez levanta la copa hasta una altura increíble, mientras Mercedes sigue sirviendo).*

MERCEDES 1: —¿Vino?

MERCEDES 3: —No. *(Tapa el vaso con la mano)*. Bueno, apenas.

MERCEDES 3: —Nos serviste a todos y no quedó para vos.

MERCEDES 1: —No importa.

Raúl busca el encendedor; el cigarrillo permanece apagado entre sus dedos el resto de la escena.

RAÚL: —¿Por qué no quedó para vos? ¿Tanto vino se sirvió?

MERCEDES 1: —No, es que la botella estaba por la mitad, ya estaba abierta.

RAÚL: —¿No tenías que abrir?

MERCEDES 1: —Sí, eso pensé, pero, cuando llegué a la cocina, me acordé que ayer abrí el vino cuando lo despedí a Roque, así que estaba abierta, por la mitad.

MERCEDES 3: —Tomá del mío.

MERCEDES 1: —No, gracias, no quiero más.

RAÚL: —¿Bien con Roque?

MERCEDES 1: —Sí. Ustedes saben cómo es. Cuando está afectado a la fuerza, está afectado a la fuerza.

Comen.

RAÚL: —Mh.

MERCEDES 1: —¿Qué pasa?

Silencio tenso.

RAÚL: —Nada, no pasa nada. *(Toma vino).*

MERCEDES 1: —¿No? sí, pasa, me parece que pasa algo.

RAÚL: —No, no pasa nada. *(Busca el encendedor).*

MERCEDES 1: —Sí pasa. ¿Qué te pasa, Raúl? ¿Te pasa algo conmigo?

Suena el teléfono.

MERCEDES 3: —Yo me voy.

MERCEDES 1: —¿Eh? Contestame.

RAÚL: —Bueno, mirá, la verdad que sí.

MERCEDES 1: —Bueno, decí, no te lo guardes.

RAÚL: —A mí me parece que dijiste que tenías que abrir otra botella para tirarte el lance de que así nadie tomaría más vino...

MERCEDES 1: —¿De tacaña querés decir? ¿Me estás diciendo tacaña?

RAÚL: —Y...

MERCEDES 1: —Pero hay que ser pelotudo... Mirá si no te voy a querer convidar vino..., ¿por qué no te vas un poquitito a la mierda? Estoy cocinando para vos y tu mujer hace dos horas, ¿y no te voy a querer convidar más vino?

Mercedes 3 hablando por teléfono rompe en llanto, Mercedes 2 es la única que lo percibe y se acerca a ella. Mercedes 2 consuela a Mercedes 3 cerca del teléfono, hablan, solo se escuchan entre ellas.

RAÚL: —Hay que abrir, dijiste. ¿Cómo te vas a olvidar que habías abierto esa botella ayer? ¿Cómo te vas a olvidar, Mercedes? Siempre fuiste especuladora y tacaña.

MERCEDES 1: —Ja ja ja

RAÚL: —Siempre te tenés algo por debajo, Mercedes, desde chiquita fuiste así, siempre.

MERCEDES 1: —¿Y vos qué sabés? ¿Qué sabés?

RAÚL: —Mercedes, soy tu hermano.

MERCEDES 1: —Estás enfermo, Raúl, enfermo. Y nosotros también. Padecemos una enfermedad incurable.

Mercedes 3 y Mercedes 2 se recuperan y se acercan a la mesa.

RAÚL: —¿Qué pasó? ¿Estuviste llorando?

RAÚL: —Está sensible Raúl, la fecha, ¿viste?

RAÚL: —¿Estás bien?

MERCEDES 3: —Sí, estoy bien. *(Lo acaricia y se besan. Raúl le ofrece un pañuelo. Ella seca allí sus lágrimas).*

RAÚL: —Bueno. *(Mira el reloj).* Falta poco, ¿eh? Lo voy a buscar a Abel al balcón. *(Sale).*

MERCEDES 3: —Bueno.

Entra el actor que interpreta a Raúl, vestido igual, con un papelito en la mano, mira a las Mercedes.

MERCEDES 2: —¿Dónde estabas?

ABEL: —En el balcón. Me quedé dormido, leyendo. Papá está fumando, no quiere que se llene de humo acá.

MERCEDES 1: —¿Qué es ese papel?

ABEL: —Nada. *(Lo esconde).*

Mercedes 1 se retuerce, tiene una dolorosa contracción. La ayudan a sentarse.

MERCEDES 2: —¿Qué te pasa?

MERCEDES 1: —No sé.

MERCEDES 2: —¿Vos no estarás...?

MERCEDES 1: —No, no estoy, no estoy.

MERCEDES 2: —¿Segura? ¿No estás?

MERCEDES 1: —No, no estoy.

ABEL: —*(Leyendo aparte).*

“Somos retazos de ausencia,
somos las sombras.
La ausencia nos da la forma,
somos la luz que no está.
Nuestra historia
será contada por lo que falta”.

Baja la luz lentamente.

9

Suena el teléfono, se sorprenden, escuchan, se miran, sigue sonando, nadie atiende.

MERCEDES 1: —¿Quién será?

RAÚL: —¿Quién puede ser?

MERCEDES 1: —No sé.

MERCEDES 3: —¿No vas a atender?

MERCEDES 1: —No.

MERCEDES 1: —Sí, ya voy. *(No atiende)*.

MERCEDES 2: —¿En qué pensás?

MERCEDES 1: —En nada.

MERCEDES 2: —Dale, decime, ¿en qué pensás?

MERCEDES 1: —En nada. No pienso en nada.

RAÚL: —Nunca dice nada.

MERCEDES 3: —¿En qué pensás? ¿En qué estás pensando?

MERCEDES 1: —Pienso que solo cuando morimos nos hacemos todos iguales, esos ojos vacíos, llenos de sombra, ese cuerpo despojado, como un saco que se dejó de usar para siempre. En ese instante, apenas después, somos la misma cosa. Puedo ver, entre sueños, ciudades arrasadas, templos, palacios hundidos en el fuego, cuerpos tirados en el barro, al costado del camino, gruesas columnas de humo negro que dibujan en el cielo una palabra oscura. *(Con una leve intención indigenista)*. Un clamor se hace, y es en mi sangre; y solo sé que, cuando truene, no existirán razones, ni piedad, ni perdón, ni paraíso.

Silencio afuera.

MERCEDES 1: —Voy a ver. ¿Alguien me quiere acompañar?

Baja la luz lentamente.

10

RAÚL: —Tengo que entender, tengo que entender, acá no hay nada que entender, acá se acabó todo entendimiento posible. *(Saca un arma).*

MERCEDES 2: —¿Qué? Raúl, pará.

MERCEDES 3: —Dejá eso.

RAÚL: —Sos igual que la madre de esta mierda, igual, y está a punto de pasarte lo mismo que le pasó a ella.

MERCEDES 2: —¿Qué decís? Entonces vos...

RAÚL: —Claro, fui yo. *(Apunta, Mercedes 3 retrocede, sale al balcón caminando para atrás, Raúl dispara).*

MERCEDES 1: —*(Entra, con un sobre con una carta en la mano, apenas antes del disparo, habla después).* Está muerta. Parece que está muerta. La mataste.

RAÚL: —¿Quién la mató? *(Silencio tenso).* ¿Quién la mató? Contesten *(Silencio atónico).* Les estoy preguntando y más vale que contesten, y que contesten bien. *(Les apunta con el arma).*

MERCEDES 1: —Vos, Raúl.

RAÚL: —Eso, yo, Raúl. *(Va hacia el balcón, los demás lo miran, antes de salir deja caer el arma, quiere encender el cigarrillo, no encuentra el encendedor, sale).*

Las mujeres lloran, se abrazan, se consuelan, tragedia.

MERCEDES 2: —Ya no te envidio, Mercedes, el final nos hace a todos iguales.

Baja la luz lentamente.

11

RAÚL: —Tengo que entender, tengo que entender, acá no hay nada que entender, acá se acabó todo entendimiento posible. *(Saca un arma).*

MERCEDES 2: —¿Qué? Raúl, pará.

MERCEDES 3: —Dejá eso.

RAÚL: —Sos igual que la madre de esta mierda, igual, y está a punto de pasarte lo mismo que le pasó a ella.

MERCEDES 2: —¿Qué decís? Entonces vos...

RAÚL: —Claro, fui yo. *(Apunta, Mercedes retrocede, sale al balcón caminando para atrás, Raúl dispara, el tiro sale por la culata, Raúl cae).*

MERCEDES 1: —*(Entra, con un sobre con una carta en la mano, apenas antes del disparo, habla después).* Está muerto. Parece que está muerto.

MERCEDES 3: —¡Raúl!

MERCEDES 2: —¡Raúl, no!

RAÚL: —Raúl, ese es mi nombre. *(Pierde el conocimiento, aparentemente muere).*

Las mujeres lloran, se abrazan, se consuelan, tragedia.

MERCEDES 2: —Ya no te envidio, Mercedes, el final nos hace a todos iguales.

Baja la luz lentamente.

12

RAÚL: —Tengo que entender, tengo que entender, acá no hay nada que entender, acá se acabó todo entendimiento posible. *(Saca un arma).*

MERCEDES 2: —¿Qué? Raúl, pará.

MERCEDES 3: —Dejá eso.

RAÚL: —Sos igual que la madre de esta mierda, igual, y está a punto de pasarte lo mismo que le pasó a ella.

MERCEDES 2: —¿Qué decís? Entonces vos...

RAÚL: —Claro, fui yo. *(Raúl apunta el arma hacia su sien, retrocede, sale de escena, se escucha un disparo, Raúl muere).*

MERCEDES 1: —*(Entra, con un sobre con una carta en la mano, apenas antes del disparo, habla después).* ¿Está muerto? Parece que está muerto.

MERCEDES 1: —¡Raúl, no!

MERCEDES 3: —Sí, Raúl.

Las mujeres lloran, se abrazan, se consuelan, tragedia.

MERCEDES 2: —Ya no te envidio, Mercedes, el final nos hace a todos iguales.

Baja la luz lentamente.

13

Suena el teléfono.

MERCEDES 3: —¿No vas a atender?

MERCEDES 1: —Sí y no.

MERCEDES 1: —Ya voy. (*No atiende*).

El teléfono deja de sonar.

MERCEDES 2: —¿En qué pensás?

MERCEDES 1: —En nada.

MERCEDES 2: —Dale, decime, ¿en qué pensás?

MERCEDES 1: —En nada. No pienso en nada.

RAÚL: —Nunca dice nada.

MERCEDES 3: —¿En qué pensás? ¿En qué estás pensando?

MERCEDES 1: —Yo voy a ver. ¿Alguien me quiere acompañar? (*Espera una respuesta que se demora en llegar*). Contéstenme. ¿Por qué no me contestan? Contéstenme, hijos de puta. Reaccionen. El final nos hace a todos iguales una mierda. Detesto los finales, soy una mujer de principios.

Baja la luz lentamente.

14

MERCEDES 1: —¿Y Raúl?

MERCEDES 2: —Salió a tomar aire.

MERCEDES 3: —¿Raúl, dónde estás?

ABEL: —En el balcón.

MERCEDES 2: —Estaba en el balcón. ¿Raúl, me oís?

ABEL: —Che, ya debemos estar.
MERCEDES 3: —Sí, ya van a ser.
ABEL: —Debemos estar.

Preparan las copas, sirven sidra, inquietud, ansiedad, nadie sabe la hora con exactitud.

MERCEDES 3: —Bueno, que ya van a ser.
MERCEDES 2: —Van a ser.
ABEL: —Van a ser.
MERCEDES 1: —¿Ya son?
MERCEDES 2: —No, no, pero van a ser.
MERCEDES 3: —No, no, ya son.
MERCEDES 2: —No, no, no son, pero van a ser.
ABEL: —Son menos tres.
MERCEDES 1: —¿Menos tres?
MERCEDES 3: —Ya son, ya son.
MERCEDES 2: —No, no son, no son.
MERCEDES 3: —Sí, sí, ya son, ya son.
MERCEDES 2: —Pero no, ¿qué van a ser?
ABEL: —Faltan como tres minutos.
MERCEDES 1: —¿Pero ya son o no son?
MERCEDES 2: —No, pero van a ser.
ABEL: —Van a ser, van a ser.
MERCEDES 1: —¿Ya son?
ABEL: —No, no son.
MERCEDES 3: —Sí, sí, son.
MERCEDES 2: —¿Qué van a ser?
MERCEDES 1: —Sí, sí ya son, ya son.
MERCEDES 3: —No, no son.
MERCEDES 1: —Pero sí, ya son.
ABEL: —Escuchen, escuchen atentos que ya van a ser.
MERCEDES 2: —Atentos atentos.
MERCEDES 3: —Ya van a ser.
MERCEDES 1: —¿Son?
MERCEDES 2: —¿Son?
MERCEDES 3: —¿Ya son?
MERCEDES 2: —¿Ya son?

ABEL: —No, pero van a ser.

MERCEDES 2: —Van a ser, van a ser.

MERCEDES 1: —Van a ser.

ABEL: —Sí, van a ser.

MERCEDES 3: —Ya son.

MERCEDES 1: —¿Son?

ABEL: —No, no, todavía no.

MERCEDES 1: —¿No son?

ABEL: —No.

MERCEDES 1: —¿Son?

ABEL: —Ya te dije que no.

MERCEDES 1: —Sí, recién, pero... ¿ahora?

ABEL: —No, tampoco.

MERCEDES 2: —¿Y ahora?

ABEL: —No.

MERCEDES 3: —¿Ya son?

ABEL: —Sí.

MERCEDES 1: —Sí, ya son.

MERCEDES 2: —No, no son.

MERCEDES 1: —No, pero van a ser.

MERCEDES 2: —Ya son, ya son.

ABEL: —No, no son, no son.

MERCEDES 1: —¿No son?

MERCEDES 3: —¿Son o no son?

ABEL: —No, no son, no son.

MERCEDES 2: —Che, ya van a ser.

MERCEDES 1: —Van a ser.

MERCEDES 3: —Pero si no son.

ABEL: —No, no, pero van a ser.

MERCEDES 1: —Son.

ABEL: —No son.

MERCEDES 3: —Ya son, ya son, ya son.

MERCEDES 2: —¿Son?

MERCEDES 3: —No, no son.

ABEL: —¡Van a ser!, ¡van a ser!

MERCEDES 1: —No, no, no, no, no, no, no son.

MERCEDES 2: —Son, sí, ya son, ya son, ya son.

ABEL: —Son, son, son, son, son.
 MERCEDES 2: —No, no son.
 MERCEDES 2: —Sí son.
 ABEL: —Che, shhh, que ya van a ser.
 MERCEDES 1: —Ya son, ya son, ya son.
 ABEL: —Que ya van a ser. ¡Ya son!
 MERCEDES 1: —¡Ya son!
 MERCEDES 3: —¡Ya son!
 MERCEDES 2: —¡Ya son!
 ABEL: —Feliz año nuevo.
 MERCEDES 3: —Feliz año.
 MERCEDES 2: —Felicidades.
 MERCEDES 1: —Feliz año, salud.

Besos, saludos, festejos.

MERCEDES 2: —*(Con seriedad, deteniendo la acción, propone un brindis).* Por los que no están.

Brindan seriamente, con la intensidad adecuada a ese momento. Baja la luz lentamente.

15

Mercedes 3 mira dentro de una cajita azul, suena un timbre, cierra la cajita, va a abrir la puerta. Entra Abel, con bolsos, recién llegado de viaje. Mercedes 3 y Abel se abrazan. Mercedes 3 lo invita a sentarse, le convida un mate. Se sienta frente a él, lo observa.

MERCEDES 3: —¿Cómo estás?
 ABEL: —Bien.
 MERCEDES 3: —¿Comés bien?
 ABEL: —Sí.
 MERCEDES 3: —Acá están. Hay cartas, fotos. ¿Querés mirar?
 ABEL: —No sé si mirar. Si leer las cosas que escribía. *(Abel abre la cajita, mira fotos y cartas).*
 ABEL: —Eran muy amigas ¿no?
 MERCEDES 3: —Sí. Éramos muy amigas.

ABEL: —Quiero que me cuentes de mamá.

Mercedes 3 se inquieta, se pone de pie, duda, luego dice.

MERCEDES 3: —Tu mamá era una mujer increíble. Tenía un dolor metido en el pecho, un dolor ancestral, irremediable, y no había ningún motivo para eso. Era una mujer hermosa, joven, tuvo un hijo, que era lo que siempre había deseado, te tuvo a vos, tuvo un esposo al que amaba, tenía buena salud, un buen pasar, el afecto de sus buenos amigos, el reconocimiento por su trabajo, tuvo todo lo que quiso y tuvo más, tuvo todo lo que la vida puede ofrecerle de bueno a alguien, y, sin embargo, algo la carcomía, la quemaba por dentro, un dolor impronunciado que hacía que todo lo que la rodeaba se tiñera de azul, un azul de muerte. Cuando nos avisaron que una mujer se había tirado a las vías del tren, comprendimos el tamaño de su dolor, cuánto la había horadado por dentro.

ABEL: —Yo no la vi más. No vi más a mi mamá. Después, como a los tres años, me contaron lo que había pasado. ¿Viste alguna vez un cuerpo arrollado por un tren? Yo no. Por acá no pasan trenes. Una vez, por esa época, en la ruta, vi un gato pisado por un camión. Había sido reciente, porque el cuerpo estaba aplastado contra el pavimento, y las patas delanteras y parte de la cabeza estaban sin aplastar, me acuerdo que lo que más me impresionó fue que todavía tenía en los ojos una expresión, como una mirada sorprendida. Yo era chico. ¿Sabés lo que pensé? Me acuerdo lo que pensé en ese momento. Pensé ¡Bien hecho! ¡Bien hecho! ¡Gato! ¡Bien! ¡Bien muerto! ¡Te moriste! ¡Te aplastaste! ¡Bien! Así no te vas a comer más a los pájaros ¡Bien hecho, pájaros! ¡Se aplastó el gato! ¡Bien hecho!

MERCEDES 1: —(*Entrando desde la cocina*). ¿Qué hacés?

ABEL: —Hola. (*Se besan y abrazan*).

MERCEDES 1: —(*Se sientan. A Mercedes 3*). ¿Por qué no me avisaste que había llegado?

Silencio.

MERCEDES 1: —¿Cómo estás?

ABEL: —Bien.

Silencio.

MERCEDES 1: —Contame... ¿Cómo te fue?

ABEL: —Bien.

Silencio incómodo.

ABEL: —¿Así que está mejor la nena?

MERCEDES 1: —Mejor.

Silencio incómodo.

MERCEDES 3: —Tiene novio.

ABEL: —¿Tiene novio?

MERCEDES 1: —La nena tiene novio.

Silencio.

ABEL: —¿Y papá? ¿Qué dice?

Pone sobre la mesa un encendedor y un atado de cigarrillos. Las mujeres perplejas.

MERCEDES 1: —¿Fumás ahora?

ABEL: —No, son para el viejo. ¿Dónde está?

Silencio.

MERCEDES 3: —Ahí, en el balcón.

Sale Abel, lleva los cigarrillos y el encendedor, y también se lleva la cajita azul. Mercedes 1 mira a Mercedes 3.

MERCEDES 1: —Siempre volvemos a este lugar.

RAÚL: —(Voz desde el balcón). ¿Quién es, esperamos a alguien?

Mercedes 1 abre, entra Mercedes 2 bastante mojada.

MERCEDES 3: —¿Qué hacés acá?

No contesta, ojos de haber llorado.

MERCEDES 1: —¿Llueve?

MERCEDES 2: —No, no llueve, pero llovió. Hace un rato.

La miran esperando una explicación.

MERCEDES 3: —Estás empapada, te traigo una toalla.

MERCEDES 1: —(*Trae un secador de cabellos*). Tomá, secate.

RAÚL: —(*Entrando*). ¿Qué pasa?

MERCEDES 2: —Hola.

RAÚL: —¿Y tu novio?

MERCEDES 2: —No quiero contar. Ya por hoy tuve suficiente. No quiero hablar más de eso.

RAÚL: —Dale, nena, contá.

MERCEDES 2: —Ya no soy una nena, estoy harta de ser la nena; y no les voy a contar lo que pasó. Esta vez no. Hay pollo, ¿no? Seguro. En esta casa todo es previsible, todo se repite, siempre... todo es siempre lo mismo...

MERCEDES 3: —(*Interrumpiendo muy alterada*). Basta, basta, por favor. Estoy harta de escucharte decir que todo es lo mismo siempre. Hagamos una cosa: nadie te va a volver a decir nena, porque, es cierto que ya no sos una nena; pero yo no quiero volver a escucharte decir que todo es lo mismo mientras vivas en esta casa, que es mi casa, ¿o quién es la dueña de este departamento de mierda? ¿Quién? Yo. Así que ahora nos vamos a calmar todos y vamos a festejar año nuevo como corresponde, vos, yo, Mercedes, Abel y Raúl.

MERCEDES 2: —Raúl...

MERCEDES 3: —¿Qué decís?

MERCEDES 2: —¿Dónde está Raúl?

RAÚL: —Acá estoy.

MERCEDES 2: —¿Vos estás acá, Raúl? ¿Estás seguro?

MERCEDES 1: —Pará, Mercedes.

MERCEDES 2: —Vos no existís, Raúl, estás muerto.

MERCEDES 2: —Nunca estuviste acá, hace 17 años que haces esto.

RAÚL: —Callate.

MERCEDES 2: —Un mes después de la muerte de Raúl empezaste y desde entonces no paraste. Eras un chico y nosotras te seguíamos el juego para que no sufras, porque cuando se murió tu papá nos dejó solos a todos. (*Pausa, silencio*). Hacías las cosas que él siempre hacía y nos reíamos, nos acordábamos de él, de las cosas buenas que tenía. Era una forma de que él volviera. Con el tiempo perfeccionaste la imitación, el modo de hablar, de pararse, cada pequeño detalle. Y tu papá estaba ahí, podíamos verlo. Te pusiste en la piel de tu padre, Abel. Te lo ponías bajo la piel y eso hacía que todos lo extrañáramos un poco menos. Hasta que un día entraste y nos preguntaste cómo te llamabas y vos mismo te respondiste. Actuabas para no sufrir. Por eso empezaste. Pero ya pasó mucho tiempo. Ya podés parar. Ya no te hace bien este juego. Y a nosotras tampoco.

Durante el anterior monólogo, Raúl va dejando de serlo y en la misma medida se va transformando en Abel; al finalizar, Abel se desarma del todo, ya no va a intentarlo, se pone muy mal, todos se ponen muy mal.

MERCEDES 1: —¿Se sientan? Sentate, Raúl, voy a servir. Vamos a pasarla bien.

Baja la luz lentamente.

16

MERCEDES 1: —Sí, otra vez.

MERCEDES 2: —Abel no comió casi nada.

RAÚL: —El pollo está riquísimo.

MERCEDES 3: —Estaba igual que siempre.

RAÚL: —No, estaba diferente.

MERCEDES 3: —No, estaba igual.

MERCEDES 2: —Siempre lo mismo.

MERCEDES 3: —¿Qué es siempre lo mismo?

MERCEDES 2: —Todo es siempre lo mismo. Terminemos con esto de una vez. Yo me voy.

Mercedes 2 se levanta de la mesa, camina, se pone su saco y se va dando un portazo.

MERCEDES 1: —Yo también me voy. Acá tenés, te dejo las frazadas y las almohadas.

MERCEDES 3: —El final nos hace a todos iguales.

Baja la luz lentamente.

17

MERCEDES 3: —Sentate, Raúl, voy a servir, vamos a pasarla bien.

Se sientan a la mesa. Mercedes 1 sirve. Todos comen.

MERCEDES 1: —(*Los observa comer*). Este año tiene un toque especial. ¿Sienten?

MERCEDES 2: —No, no.

MERCEDES 3: —No, no, no.

RAÚL: —No, ¿qué es? No me doy cuenta.

MERCEDES 1: —Una salsita que preparé.

RAÚL: —No, no, no sé.

MERCEDES 2: —No, no sé.

MERCEDES 3: —La verdad que no se le siente el gusto.

MERCEDES 1: —Es un sabor muy sutil. Casi imperceptible.

RAÚL: —Ah, sí, sí, puede ser.

MERCEDES 2: —Sí, sí, sí, ahora que lo decís sí, puede ser.

MERCEDES 1: —Lo que pasa es que la base de ajo es muy fuerte, y hace que el sabor de la salsita pase inadvertido.

MERCEDES 2: —Sí, tenés razón, pero es cierto, hay algo diferente.

MERCEDES 3: —Mirá, para mí, está igual que siempre el pollo.

RAÚL: —No, no, fijate bien, hay algo diferente.

MERCEDES 2: —Un gustito así...

MERCEDES 3: —¿No comés vos?

Silencio, pausa mínima.

MERCEDES 1: —Sí, ahora como.

RAÚL: —No, no sé qué es, no puedo descubrirlo... ¿es orégano?

MERCEDES 1: —No.

RAÚL: —¿Romero?

MERCEDES 1: —No.

MERCEDES 2: —¿Tomillo?

MERCEDES 1: —No.

RAÚL: —Mh. No, sé... buh, otra vez será.

MERCEDES 1: —Sí, otra vez.

FIN

Múltiples fines a lo ancho de una noche. La relativa desdramatización de Yanícola

Nous savons que, pour Aristote, le rôle du poète tragique n'est pas de montrer ce qui s'est réellement passé, mais "ce qui peut se passer, ce qui est possible". Or, des dramaturges modernes et contemporaines, nous pouvons constater qu'ils travaillent à élargir ce champ du possible —des possibles— et à instaurer un dialogue entre ce qui est et ce qui pourrait être. Quelques fois jusqu'au vertige⁷³.

[Sabemos que, para Aristóteles, la función del poeta trágico no es la de mostrar lo que realmente ha pasado, sino "lo que puede pasar, lo que es posible". Podemos constatar que los dramaturgos modernos y contemporáneos trabajan expandiendo el campo de lo posible —de los posibles— y estableciendo un diálogo entre lo que es y lo que podría ser. A veces hasta el vértigo].

LOS COMIENZOS

Guillermo Carlos Yanícola nace en Mar del Plata en el año 1966. Músico, actor, docente, dramaturgo y director de teatro, empieza a vincularse al mundo teatral en el año 1989, cuando, habiendo sido convocado para encargarse de la música de una obra, se encuentra con que debe realizar un reemplazo en escena.

Yanicola se forma en talleres y seminarios de teatro de la mano de Blanca Caraccia, Renzo Casali y Guillermo Totó Castiñeiras, *clown* argentino reconocido por su participación en el Cirque du Soleil; su formación como *clown* se completa con las experiencias de aprendizaje junto a maestros como Cristina Moreira y Gabriel Chamé Buendía. El que años después aparecería como uno de los renovadores de la dramaturgia marplatense aprende también acrobacia y técnicas circenses con el grupo australiano *Stalkers*.

El primer contacto de Yanícola con la escritura dramática se da a fines de los años ochenta, cuando, mientras asistía a un taller de teatro, arma una pequeña historia que luego de formar parte de la muestra final de ese taller es ampliada a pedido de la coordinadora y termina tomando la forma de un espectáculo infantil. Luego de trabajar en diferentes creaciones colectivas y

⁷³ Sarrazac, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Éditions du Seuil, Paris, 2012, p. 52.

proyectos durante la década de 1990, en 2003 escribe, dirige y monta *Floresta*, en lo que es considerado por el autor como un “segundo inicio”.

LOS DESARROLLOS

En la entrevista que en 2008 le realizó la licenciada Mariana Gardey, el autor de *Floresta* dice producir tanto desde el modo de escritura tradicional en soledad, como desde el trabajo con actores sobre la escena; manifiesta, a su vez, carecer de formación específica en dramaturgia, así como de un método específico de trabajo:

No tengo un método. Escribo y hago tratando de mantener un equilibrio o un desequilibrio, una tensión, entre lo que me sale y lo que pretendo. Lo que me parece es que hay un método para cada trabajo. Y hay que encontrarlo. Cada obra que uno aborda impone sus reglas, la forma correcta en que debe hacerse. Y hay que escuchar esa forma implícita. Ese método, si es que se lo encuentra, sirve solo para ese trabajo, intentar transferir el método de un trabajo a otro sería algo muy engorroso y con muy pocas posibilidades de éxito⁷⁴.

En la figura de Yanicola confluyen particularidades que han sido señaladas como características de la nueva dramaturgia argentina, como bien lo indica Julia Lavatelli al referirse a la disolución de los poderes tradicionales del lenguaje teatral, fenómeno del que serían parte las dramaturgias del interior del país y en el que identifica:

(...) La disolución de los roles tradicionales en la creación teatral y la consolidación de teatristas (creadores que asumen las tareas de la escritura y de la escena de manera simultánea o alternada), la importancia creciente asignada a elementos habitualmente marginales en la creación teatral (objetos, música, actuación, etc.), la formación escénica de los dramaturgos y el desarrollo de la escritura imbricados al proceso de creación escénica. (...) ⁷⁵

⁷⁴ Fragmento de la entrevista realizada al autor por Mariana Gardey en 2008.

⁷⁵ Lavatelli, Julia. *Los confines al centro*. Cuadernos del Picadero N. 15. Instituto Nacional del Teatro. Marzo 2008, p. 10.

Fruto quizás de su formación, de ese ecléctico abordaje de la creación y de su ductilidad al momento de transitar diferentes roles, un rasgo distintivo de su dramaturgia es la comicidad, una comicidad que —como en *Floresta*— transmuta hacia lo trágico. Sobre la que es quizás su obra más conocida Yanicola dirá que la escribió dándole forma al material surgido de improvisaciones, a partir de un pedido puntual de las actrices, que querían “algo para trabajar en temporada, frase muy usada y gastada en Mar del Plata”. Y es que Yanicola forma parte, leámoslo, de esa nueva generación de teatristas jóvenes marplatenses...

(...) los que en los 90 estábamos empezando, muy tímidos, a actuar o a ver teatro, ahora seguimos actuando, ya sin tanta timidez, o estamos dirigiendo o escribiendo⁷⁶.

(...) A nivel estético hay una búsqueda un poco más abierta a nuevas formas que la de la década pasada⁷⁷.

Esa generación plantea establecer diferencias con una anterior forma establecida de producción teatral en la ciudad de Mar del Plata, como lo demuestran las palabras de Adrián Canale, quien codirigió junto con Paola Belfiore *Un milagro*, sobre textos de Charles Bukovsky:

El movimiento teatral de la ciudad sufrió durante bastante tiempo (y lo sigue padeciendo), el “caciquazgo”, el trabajo con “caciques” teatrales que dirigen desde hace más de 40 años el mismo tipo de teatro, sin renovación ni búsqueda de nuevos lenguajes, y que a su vez han sido los pobres maestros de las nuevas generaciones (...) No identificaría un tipo de teatro de la ciudad. Lo que sí marcaría son dos líneas de trabajo bien diferenciadas en cuanto a búsqueda, entre los directores más grandes como Antonio Mónaco, Enrique Baigol o Viviana Ruiz, que han definido, a su vez, líneas entre quienes trabajaron

⁷⁶ Reportaje realizado por Alejandro Gómez para el diario *La Capital de Mar del Plata*. <http://ubuunbesounico.blogspot.com.ar/2008/02/reportaje-guillermo-yancola-realizado.html>.

⁷⁷ Fragmento del reportaje hecho por Sonia Jaroslavsky a Adrián Canale, Guillermo Yanicola y Paola Belfiore con motivo de la realización del Encuentro de Teatro Marplatense en Buenos Aires 2009 en el que se presentó *Disparate*. <http://www.alternativateatral.com/nota370-mar-del-plata-en-buenos-aires>.

con ellos, y los intentos más interesantes de desprenderse de esos discursos más obvios y reiterativos, como Yanícola, Belfiore, Lucas Capurro o Manuel Santos Iñurrieta⁷⁸.

En las obras de Yanícola es recurrente el trabajo sobre el límite entre ficción y realidad, a veces traducido en personajes que en escena se exhiben como escritores o como actores artífices de la obra que se lee o se representa, tal es el caso de *Disparate*.

Entre sus obras como dramaturgo, actor y director se hallan *Estrella de mar* y *Disparate*; como dramaturgo y director encontramos *Floresta, reunión de cosas agradables y de buen gusto*; *El trofeo*, *La cocina*, *El último*, *Fausto y la sed*, *Los que están sentados*, *Mataderos*, *Personas*, *Ubú*, *un beso Único* y *Los fines*; como actor, Yanícola ha trabajado en *Una muñeca veneciana*, *Marco Polo* y *las dos princesas chinas*, *Sueño de una noche de verano* y *Boogie el aceitoso*.

Varias de sus obras han sido seleccionadas para encuentros y festivales teatrales en diferentes puntos del país, y algunas de ellas le han valido menciones y galardones en Festivales Regionales, Provinciales y Nacionales, en el Festival Iberoamericano de Teatro en Mar del Plata, en el Encuentro Sudamericano de Teatro de Humor en Mendoza, entre otros. Su obra *Caminat* fue distinguida con el premio Estrella de Mar al Mejor Espectáculo Marplatense 2014, galardón con el cual ya había sido premiado como actor y director por *Floresta*.

LOS FINES

Como hemos señalado anteriormente en este trabajo, Guillermo Yanícola no tiene un método preestablecido de creación, sino que para cada obra intenta generar una forma⁷⁹ especial, diferente. El proceso de escritura de *Los fines* tuvo —al igual, entonces, que para la creación de otras piezas del autor de *Mataderos*— su impronta particular. Sobre este caso puntual, sobre el origen, el autor nos dice lo siguiente:

En *Los fines*, trabajé con un texto mío previo, lo escribí yo solito en mi casa, y convoqué a los actores. Cuando empezamos a ensayar, me di cuenta de que el texto así como estaba no iba a servir, y

⁷⁸ Ídem.

⁷⁹ Nos gusta aquí la palabra “forma” por su doble acepción, por el juego entre forma como “manera de” y también en referencia a la forma generada, la forma del texto.

dije (como director) a este autor lo vamos a destruir. (En realidad, fueron otras las palabras exactas)⁸⁰.

(...) Y esta re escritura consistió principalmente en sintetizar, achicar. La primera versión, la escrita antes de ensayar, tenía como treinta y cinco escenas. (...) Los personajes estaban muy bien delineados ya en la primera etapa de escritura. En la escritura en solitario. La etapa de ensayo con los actores fue más de achicar y replegar el texto original, y de poner en los cuerpos de los actores los personajes. Un trabajo más de dirección⁸¹.

Teatrista al que le interesa desde siempre el trabajo con la comicidad —aunque en la obra que aquí analizamos esa constante aparezca prácticamente imperceptible⁸²—, director que decide en este caso “destruir” a un autor que es él mismo, Guillermo Yanicola estrenó *Los fines* en la Alianza Francesa de la ciudad de Mar del Plata en enero de 2007. El elenco estuvo integrado por Rosie Álvarez en el papel de “Mercedes 2”, Valeria Guaselli como “Mercedes 3”, Claudia Mosso encarnando a “Mercedes 1” y Federico Polleri interpretando a “Abel” y “Raúl”.

Antes que nada, nos resulta interesante observar la información que aparece en la difusión de la obra en el sitio de internet Alternativa teatral, metatexto que figuraba ya en el programa de mano que se entregaba al público antes de las funciones. El autor de *Disparate* nos dice al respecto que, de alguna manera, esa información tenía por cometido prevenir al espectador, avisarle y predisponerlo para lo que luego presenciaria. El que avisa no traiciona; ahí, el dramaturgo/director se refiere a su pieza de la siguiente manera:

Las múltiples posibilidades de ser de un fragmento de tiempo.
No somos nosotros, no es solo hoy. Nada es estable. No hay

⁸⁰ Fragmento de la entrevista realizada al autor por Mariana Gardey en 2008.

⁸¹ Fragmento de la entrevista que le realizamos al autor en abril de 2014.

⁸² Al respecto, valgan las palabras de Franco Mumi sobre la obra de Yanicola en su post del 4 de marzo de 2008: “(...) Lo cómico subyace tras un velo que por mínimos y preciosos momentos se corre y deja casi adivinarla. Una trama cerrada, enferma, densa, trágica, va tejiendo ese velo tras el que surge una comicidad no explícita, interna, una risa que nadie se anima a soltar por lo pesado del momento. (...) <http://blog.libero.it/FRANCOMUMI/4224118.html>.

relaciones estables. Hace mucho tiempo debí haber hecho algo con mi vida y estoy acá, dejada estar.
¿Existe la posibilidad de que nada pase?
Esta obra transcurre en una única escena final y en sus múltiples posibilidades de ser.
Observaremos la vida de estos seres, no a lo largo, sino a lo ancho de la noche.
Por favor, presten atención, sucederán cosas inesperadas⁸³.

Los fines, entonces, es —lo explicita también el mismo texto dramático, en subtítulo— “las múltiples posibilidades de ser de un fragmento en el tiempo”, y ese fragmento es una cena familiar. Como nos dirá el autor en la entrevista que oportunamente le realizamos, el disparador para el proceso creativo —uno de ellos, al menos— fue la idea de que por más que transcurra el tiempo las cenas de fin de año parecen repetirse, de manera cuasi calcada. Casi. Desde ese registro, a partir de esa sensación de monotonía repetida comenzó entonces a escribirse la obra.

Sentados a una mesa, “Mercedes 1”, “Mercedes 2”, “Mercedes 3” y “Raúl” (esposo de “Mercedes 3”) cenan pollo; “Abel”, en extra escena, permanece en el balcón. ¿Qué ocurre, a nivel de la fábula, en esta escena primera? Quienes comparten la mesa comentan sobre lo buena que ha estado la comida; se disponen a abrir otra botella de vino; surge entre ellos el tema de que todo es lo mismo de siempre; “Mercedes 2” se levanta de la mesa, camina y se sienta en un sillón; “Raúl” primero intenta y finalmente logra sacar un cigarrillo de su atado, aunque no lo enciende; suena el teléfono, “Mercedes 1” lo atiende y se enteran de que un hombre ha rodado por las escaleras del edificio hasta la planta baja; finalmente, la escena se cierra con el texto de “Mercedes 2”, quien dice *El final nos hace a todos iguales*. Hemos elegido esta enumeración para señalar aquello que podríamos denominar como *motivos* que, en adelante, aparecerán trastocados para establecer la diferencia en el goteo iterativo que constituye la pieza.

Seguidamente sobreviene la escena 2, en la que el autor indica, en didascalia: “(Se repite la escena 1, exactamente igual)”. Eso constituye toda la escena 2, la indicación por parte del dramaturgo de que se trata de una repetición exacta de la escena primera. Veamos qué nos decía Yanícola sobre esto:

⁸³ <http://www.alternativateatral.com/obra7391-los-fines>. Consultado 28/04/2014.

Casi al final de la escritura de la obra, escribí la segunda escena, que indica “repetir la escena 1 exactamente”. Esa indicación es imposible de cumplir, siempre habrá una ligera variante, un tiempo más o menos de un actor, un gesto apenas diferente, un texto dicho no exactamente igual. Luego de la primera escena, que es el planteo, este “bis” “idéntico” funciona como primer “iteración”.

Lo anterior da lugar a algunas reflexiones. Por una parte, el hecho de que en el texto dramático no figure la escena repetida, que el autor no la escriba nuevamente (y eso que era la mar de fácil, se trataba simplemente de “seleccionar-copiar-pegar”, una operación de dos clicks en el procesador de textos), sino que en su lugar se remita a *indicar la repetición*: creemos, en primera instancia, que eso acentúa el hecho de que se trate de una repetición, como si —además de hacerlo— Yanícola estuviese señalándolo, subrayándolo, diciendo “Miren, es una repetición”.

Sin embargo, para ser estrictos deberíamos decir que, si bien se lo mira, la repetición nunca se ha producido, y ya nunca se producirá: a una escena primera la sucede una indicación, un signo, un desplazamiento, casi una expresión de deseo. Yanícola no repite (aquí cambiamos ese “además de hacerlo” del párrafo anterior por “en lugar de hacerlo” sobre el que se asienta nuestro señalamiento), sino que indica, apunta, señala, aconseja, sugiere; el juego con los sinónimos —¡que no significan exactamente lo mismo!— echa un poco de luz sobre nuestro razonamiento.

Por otra parte, observamos que esa imposibilidad de la que el dramaturgo habla es en realidad una imposibilidad para los actores, o para el director, en ambos casos sujetos trabajando en una instancia otra, posterior. Yanícola (que, en tanto teatrista, suele desempeñarse también como actor y director) se refiere a la ineludible imposibilidad de repetir de manera exactamente igual una escena actuada, una escena puesta en escena. Aquí deberíamos ponernos tajantes y decir que no es que pueda repetirse de manera “exactamente igual”: no hay gradualidades, o hay repetición o no la hay. La repetición no es semejanza, son dos cosas diferentes; parecidas, pero diferentes.

No ocurre lo mismo con el texto dramático que, como decíamos, bien podría hacerlo. Podríamos leer una escena y, acto seguido, leer otra vez, idéntica, palabra a palabra, su repetición. Sin embargo, la escena 2 de *Los fines* no es estrictamente lo mismo que la escena 1, sino que, en su lugar, es la didascalia que indica la repetición.

Pero decimos que el mundo del arte dramático es menos estricto, hacemos la concesión, nos olvidamos de la lata de sopa Campbell y tomamos a la escena 2 por una repetición de la escena 1. Una vez establecida una constante, el necesario fondo blanco sobre el que luego se destacarán los cambios, con la escena 3 comienzan las mutaciones. Veamos, a modo de ejemplo, la evolución de uno de esos motivos que anteriormente señalábamos y que establecen las variaciones a partir de la escena 1 (y, en tanto pretendida repetición exacta de esta, también de la escena 2):

Motivo del teléfono: Suena el teléfono, alguien atiende y luego comunica lo que ha ocurrido. Sale y vuelve con información al respecto.

En la escena 1 quien atiende el teléfono es “Mercedes 1”. Dice “Un tipo rodó por la escalera hasta planta baja. Hay sangre por todo el pasillo”. “El portero está llamando a la ambulancia”. Cuando le preguntan, dice que era “Roberto, el del quinto”. Sale y al volver dice “Está muerto. Parece que está muerto. Parece que Roberto está muerto. Tenía esto en la mano, me parece que es para vos”. Le entrega a “Mercedes 3” una tarjeta navideña. Ella la abre, la lee solo para sí, llora.

- En la escena 2 ocurre lo mismo que en la escena 1.

- En la escena 3 quien atiende el teléfono es “Mercedes 3”. Deja caer el tubo del teléfono, conmocionada. Dice que no ha pasado nada, disimula, trata de recomponerse. “Mercedes 1” le pregunta quién llamó, y “Mercedes 3” dice “El portero. Un tipo se cayó por la escalera, avisó para que no nos asustáramos”. “Mercedes 1” sale y al volver dice “está muerto. Parece que está muerto. Parece que el tipo está muerto. Tenía esto en la mano, me parece que es para vos”. Le entrega a “Mercedes 3” una tarjeta navideña. Ella la abre, la lee solo para sí, llora.

- En la escena 4 quien atiende es “Mercedes 3”. Deja caer el tubo del teléfono, conmocionada. Dice que no ha pasado nada, disimula, trata de recomponerse. “Mercedes 1” le pregunta quién llamó, y “Mercedes 3” dice “El portero. Un tipo se cayó por la escalera, avisó para que no nos asustáramos”. “Mercedes 1” sale y “Mercedes 3” sale con ella. No vuelven.

- En la escena 5 suena el teléfono y al comienzo nadie atiende. “Mercedes 1” dice que va a atender, pero finalmente no lo hace. “Mercedes 3” se levanta para atender, pero antes de llegar el teléfono deja de sonar y ella vuelve a sentarse. “Mercedes 1” dice que va a salir a ver, pero finalmente decide quedarse.

- En la escena 6 suena el teléfono y al comienzo nadie atiende. “Mercedes 1” dice que va a atender, pero finalmente no lo hace. “Mercedes 3” se levanta

para atender, pero antes de llegar el teléfono deja de sonar y ella vuelve a sentarse. “Mercedes 1” dice que va a salir a ver, y sale.

- En la escena 7 suena el teléfono y atiende “Raúl”. Le pasa el teléfono a “Mercedes 1”, quien les dice que “Un tipo rodó por la escalera hasta planta baja. Hay sangre por todo el pasillo” Como no sabe quién puede haber sido el accidentado, decide salir a ver. “Mercedes 3” y “Mercedes 2” salen tras ella.

- En la escena 8 suena el teléfono y atiende “Mercedes 3”, quien mientras se comunica rompe en llanto y es consolada por “Mercedes 2”. Luego, ambas, recuperadas, vuelven a la mesa.

- En la escena 9 suena el teléfono, “Mercedes 1” dice que va a atender, pero finalmente no lo hace. Luego sale a ver.

- En las escenas 10, 11 y 12 nunca suena el teléfono.

- En la escena 13 suena el teléfono, “Mercedes 3” pregunta “¿No vas a atender?”, “Mercedes 1” contesta “Sí y no. Ya voy”. Finalmente no atiende y el teléfono deja de sonar.

- En las escenas 14 a 17 nunca suena el teléfono.

Hemos optado por seguir, a modo de ejemplo, el derrotero del que elegimos llamar “Motivo del teléfono”, aprovechando que aparece desde la primera escena de la obra y que en varias de las subsiguientes se presenta como central para la situación dramática que cada vez se configura. Sin embargo, en aquellas escenas en las que el teléfono nunca suena hay elementos de ese motivo que sí aparecen, como por ejemplo la decisión —sea llevada adelante o no— de “Mercedes 1” de salir a ver qué ocurre. Porque, para el lector/espectador, aunque se trate de opciones, de posibilidades que de alguna manera se autoexcluyen, es imposible no identificar en la sucesión pequeños fragmentos repetidos, es imposible no intentar construir sentido a partir de los retazos que el texto por momentos le ofrece.

En lugar de una dramaturgia que presenta una sucesión de acontecimientos, una diacronía en evolución en la que se transita de un estado de situación a otro (lo que serían momentos sucediéndose), la pieza de Yanicola nos entrega más bien un fragmento y, enseguida, sus opciones paralelas: no se trata de una pieza en la que de A se pasa a B, luego a C, y así hasta Z, sino que la obra es Z (porque se trata, de hecho, de una escena final), luego la didascalia que marca la repetición de Z, y después Z¹, Z², Z³, etc. Son muchos fines posibles, una iteración variada, como un goteo, de una pieza cuyo comienzo no conocemos.

Cual si se tratase de aquellos ladrillos con lo que jugábamos de chicos, esos que podíamos colocar de mil formas para construir algo diferente cada vez, Yanicola juega con esos motivos y, lo que es más, con fragmentos de esos motivos. Así, la unidad mínima es otra, el autor atomiza el texto, arma y desarma múltiples opciones de esa cena familiar de la que —ya sea como lectores o espectadores— somos testigos; monta múltiples fines posibles. Y el montaje, lo sabemos, es un procedimiento épico del que se apropian las dramaturgias contemporáneas.

En su *Poétique du drame moderne*, Jean-Pierre Sarrazac propone que la introducción de elementos épicos por parte de las dramaturgias modernas y contemporáneas no estaría diagnosticando un agotamiento de la forma dramática —Sarrazac se distancia así de los planteamientos que hizo Peter Szondi en su famoso trabajo *Teoría del drama moderno*— sino que, en su lugar, habría que hablar de una relativa desdramatización del drama, que lejos estaría así de su muerte.

Entre los elementos puestos en crisis por las dramaturgias contemporáneas, Sarrazac señala la “sacrosanta progresión dramática”, ese *continuum* dramático según el cual una pieza avanza en tensión creciente y motorizada por un conflicto central hacia —y, más aún, *en función de*— su desenlace.

En la construcción del drama contemporáneo encontramos —como uno de los elementos que hacen a esa relativa desdramatización del drama— el tratamiento de la cuestión temporal: operaciones como la anticipación y la retrospección aparecen, por ejemplo, en las obras de, respectivamente, Bertolt Brecht y Samuel Beckett, fragmentando el drama, rompiendo su continuidad. Así también, la optación y la repetición se presentan como procedimientos de los que los autores echan mano con frecuencia al construir sus obras.

Al leer la obra de Guillermo Yanicola, nos sentimos tentados a referir la ruptura que significa el tratamiento de la cuestión temporal, entendida esta como un continuo, como una sucesión. Ahora bien, cabría aquí cuestionarnos qué entendemos por “tiempo”. En la entrevista que le realizamos al autor marplatense le preguntábamos sobre el funcionamiento de la repetición en la obra, y él nos decía esto:

El planteo fue el siguiente: ¿Qué pasaría si una misma situación tuviera una mínima variación que desvíe casi imperceptiblemente la sucesión de hechos? ¿Adónde desemboca esa pequeña y mínima desviación luego de que los hechos se desarrollan y

desencadenan? Trabajé con algunos enunciados de la teoría del caos, el efecto mariposa, leí un poco acerca de los fractales, el concepto de “iteración”; cada escena es una diferente “iteración” una posibilidad diferente de cómo las cosas pueden suceder en ese mundo⁸⁴.

En *Los fines* se asiste a la vida de unos personajes “no a lo largo, sino a lo ancho de una noche”; el programa de mano, nos lo dijo el autor, advertía así al espectador. Y le advertía porque el tratamiento que desde la dramaturgia se hace de la realidad en la obra tiene relación con una concepción de las coordenadas espacio temporales más cercanas a las ideas que en su momento desarrolló el físico británico Stephen Hawking⁸⁵ que con las ahora consideradas como reduccionistas ciencias euclidianas de explicación del funcionamiento del universo. Con la posibilidad de que existan realidades paralelas, o en paralelo.

Como hemos visto en la primera parte de este trabajo, Guillermo Yanícola es un dramaturgo inquieto que forma parte de esa nueva generación de autores marplatenses que gusta de experimentar con las formas estéticas, una generación que se diferencia de la anterior, de la integrada por esos “caciques” a los que se refería Adrián Canale; Yanícola es un autor que identifica como continuidad en su trabajo la búsqueda de la sorpresa en el espectador, la renovación incesante.

Lo decía la cita de Jean-Pierre Sarrazac al comienzo de este artículo: los dramaturgos contemporáneos trabajan ensanchando el mundo de los posibles. Yanícola lo hace, juguemos con las palabras, presentándonos la vida de unos personajes “no a lo largo, sino a lo ancho de una noche”. Su constante es la búsqueda de algo nuevo y, paradójicamente, en *Los fines* la novedad surge de la repetición.

Sebastián Huber - Agustina Gómez Hoffmann

⁸⁴ Entrevista realizada en abril 2014.

⁸⁵ Estas ideas aparecen desarrolladas en Hawking, Stephen. *Breve historia del tiempo*. Alianza, Madrid, 2003.

Bibliografía

Briggs, John y Peat, David. *Espejo y reflejo. Del caos al orden. Guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad*. Gedisa, Barcelona, 1990.

Hawking, Stephen. *Breve historia del tiempo*. Alianza, Madrid, 2003.

Huber, Sebastián. *Ariel Farace - Guillermo Yanicola. O del ser teatrista en ese lugar que no es ni una cosa ni la otra*. Cuadernos del Picadero N.º 15. Instituto Nacional del Teatro. Marzo 2008.

Lavatelli, Julia. *Los confines al centro*. Cuadernos del Picadero N.º 15. Instituto Nacional del Teatro. Marzo 2008.

Sarrazac, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Éditions du Seuil, Paris, 2012.

OTRAS FUENTES:

<http://www.alternativeatral.com/obra7391-los-fines>. Consultado 28/04/2014.

Entrevista inédita realizada al autor por Mariana Gardey en 2008.

Entrevista inédita realizada al autor por Agustina Gómez y Sebastián Huber en 2014.

Reportaje realizado por Alejandro Gómez para el diario La Capital de Mar del Plata. <http://ubuunbesounico.blogspot.com.ar/2008/02/reportaje-guillermo-yancola-realizado.html>.

Reportaje hecho por Sonia Jaroslavsky a Adrián Canale, Guillermo Yanicola y Paola Belfiore con motivo de la realización del Encuentro de Teatro Marplatense en Buenos Aires 2009 en el que se presentó *Disparate*. <http://www.alternativeatral.com/nota370-mar-del-plata-en-buenos-aires>.

Post del 4 de marzo de 2008. <http://blog.libero.it/FANCOMUMI/4224118.html>.

LUISA SE ESTRELLA CONTRA SU CASA

Ariel Farace

LUISA SE ESTRELLA CONTRA SU CASA

Obra estrenada por la Compañía VILMA DIAMANTE. Se mostró por primera vez en formato de trabajo en proceso en el ciclo “Hay algo que me golpea”, VI Festival Internacional de Buenos Aires en 2007. Realizó aperturas de proceso en la Casa de la Cultura, Buenos Aires, y el Teatro Municipal Brazzola, Chascomús, en 2008. Se estrenó en Espacio Callejón, Buenos Aires, en 2009, con la siguiente ficha técnica: Intérpretes: Luciana Mastromauro, Matías Vértiz, Juan Manuel Wolcoff, Guido Ronconi; asistencia: Andrés Rasdolsky. Fotos: Nadia Mastromauro. Luces: Matías Sendón, Ricardo Sica. Espacio: Ariel Farace, Cecilia Zuvialde. Música: Guido Ronconi. Dramaturgia y dirección: Ariel Farace.

LUISA: —Y entonces pasa que Pedro no está más.
 Y pienso: ¿Cómo puede ser? ¿Cómo puede ser que las cosas sean así?
 Así, y de golpe.
 Hoy me desperté con la certeza de haber tenido un sueño. Y de haberlo olvidado.
 Después escuché en la radio que decían: “Hay que dejar los viejos sentimientos”.
 ¿Qué sentimientos?
 Los viejos... Los viejos sentimientos.
 Y pensé en vos.
 ¿Pedro?
 ¿Tenés frío?
 Pedro, ¿me escuchás?
 Hoy a la mañana fui a Coto.
 Me encanta ir. Me pone de contenta...
 Voy a la mañana porque va menos gente.
 En la caja de un producto nuevo leí que decía: Cuidado: Frágil.
 Y pensé en mí.
 ¿Pedro?
 En Coto siempre hace frío, por el aire acondicionado.
 PEDRO: —¿Frío?!
 LUISA: —Pedro, ¿me escuchás?
 PEDRO: —Hace mucho que no siento el frío.
 No siento nada.
 LUISA: —Pobrecito. Desde que se murió no siente nada.
 Pedro, ¿dónde estás?
 PEDRO: —Me estrellé con la moto.
 Un accidente.
 No siento calor tampoco.
 Nada.
 Ni frío, ni calor: Nada.
 Templado.
 LUISA: —Pedro, fui a Coto hoy.
 PEDRO: —¿Y esto?
 LUISA: —Me compré un Odex. A la mañana.

El Odex es un sol, Pedro. Lo tendrías que ver. Es divino. Me carga las bolsas, me limpia la casa...

¿Pedro? ¿Vos te sentís mejor cuando me escuchás?

Compré un pollo también.

¿Te querés quedar a comer?

¿Pedro?

Hoy, a la vuelta de Coto, el vecino me saludó. Con la mano. De lejos.

El que se va saluda. Siempre.

El que llega también saluda.

Es así.

En la radio dijeron: “El que se va sin saludar deja un nudo en la garganta”.

También dijeron: “Es un buen gesto saludar”.

¿Pedro?

¿Te acordás lo que me dijiste en el sueño?

¿Qué me decías en el sueño?

...

Odex.

ODEX: —Luisa.

LUISA: —Gracias por cargarme las bolsas.

Pedro no siente nada.

Se estrelló con la moto. Un accidente.

Ni frío, ni calor: Nada.

Estuve pensando...

¿Sabés qué pienso?

¡Odex!

ODEX: —¿Qué, Luisa?

LUISA: —¿Sabés qué pienso?

ODEX: —¿Qué pensás?

LUISA: —Que me tendría que cambiar e irme.

ODEX: —¿Irte?

¿A dónde?

LUISA: —A Coto.

ODEX: —Pero si venimos de Coto, Luisa.

LUISA: —Ah, sí. Tenés razón. Pero...

PEDRO: —¡Luiisaa!

LUISA: —Hola, Pedro.

PEDRO: —“Existe un ser que vive dentro mío como si yo fuese su casa”.

LUISA: —“Existe un ser que vive dentro mío como si yo fuese su casa”.

PEDRO: —“Como si yo fuese su casa”.

LUISA: —Me encanta como habla.
Pedro, ¿tenés hambre?

PEDRO: —¿Y este?

LUISA: —Un Odex. Es divino.
Lo compré en Coto. A la mañana.
Compré un pollo también, ¿te querés quedar a comer?
Odex, pollo al horno.

ODEX: —Sí, Luisa.

LUISA: —¡Escuchá!
Ahí está tocando de nuevo el muchacho ese.
Es una obsesión que tiene conmigo.
No me deja pensar.

ODEX: —Dejálo, Luisa. Ese muchacho está mal.

LUISA: —¿Está triste?
Yo también estoy triste y no por eso molesto a todo el mundo.
Miré lo que es su casa. Una cucha parece.
A ver si para un poquito y me escucha.

VECINO: —...

LUISA: —Hoy a la mañana usted me saludó. Iba con la guitarra al hombro.
A mí me pareció bien.
Es un buen gesto saludar.
Pero que toque tanto es una vergüenza, la verdad.
Todo el tiempo, todo el tiempo.
No me deja pensar.
Hágame el favor, termínela de una vez. Pare de tocar.
Pedro, ¿te molesta la música?
Es que el vecino está triste. No para de tocar.
Hoy en la radio escuché que decían: “La casa es la cosa más grande que se puede tener”.
Y también: “La cabeza es la parte más grande del cuerpo”.
“Yo tengo una cabeza. Y la uso bastante”. Esto último lo dijo una oyente.
¿Y yo qué tengo? ¿Una cabeza o una casa, Pedro?
¡...!

¡¿Qué hacés con ese casco?!

PEDRO: —Luisa, ¿te parece que podré limpiar el casco con esto?

LUISA: —¿El casco con el Odex?

No sé, Pedro.

Pero ese casco te aplasta el pelo.

Vení. Te voy a poner un poco de Odex en la cabeza así te brilla.

Un poco de Odex...

Pedro, ¿vos te acordás lo que me dijiste en el sueño?

“En lo imposible...”.

¿Qué me decías en el sueño?

¡Odex!

ODEX: —Luisa.

LUISA: —¿Te compraste una revistita?

Eso está muy bien. La lectura es una actividad tranquila, reposada...

¿¡“La-Moto”!?

No me gusta la revistita que te compraste.

¿Qué te dije?

ODEX: —Es la única que había.

LUISA: —¡No! No es la única que había.

Mil palabras, dije de “La Moto” esto, de “La Moto” lo otro.

La única revistita. ¡La única revistita!

ODEX: —Pero...

LUISA: —Pero, nada.

Vergüenza un Odex así.

¿Qué te dije?

¡Pollo al horno!

La única revistita de Coto...

Pedro: rebeldía. El vecino: rebeldía. El Odex: rebeldía.

Me quieren hacer perder la cabeza. Pero no lo van a lograr.

ODEX: —...

LUISA: —Odex, ¿qué hacés ahí parado como una estatua?

ODEX: —Ocupo mi lugar.

LUISA: —Tu lugar, tu lugar...

¿Y cuál es tu lugar?

ODEX: —Acompañarte, Luisa.

LUISA: —Te voy a confesar algo.

Yo, igual, tengo la impresión de que nosotros dos vamos a andar bien.
 Te lo digo sinceramente. Pienso que nosotros dos vamos a andar bien.

ODEX: —¿Andar en moto?

LUISA: —No, andar juntos.
 Por la vida.
 Caminando.
 Vos de un lado, yo del otro...
 Me acompañás.
 Vamos a Coto.
 Me ayudás con las bolsas.
 Y a veces yo te digo: “¡Dejáme de molestar! Vergüenza un Odex así”.

Y vos me gritás: “¡Te voy a molestar siempre, Luisa! Aunque sea una vergüenza”.

Porque que tengo que estar con vos.
 “Pero, ¿por qué tenés que estar conmigo? ¿Qué tenés que hacer vos conmigo?”.

“¡Porque tengo que acompañarte!”.

ODEX: —Acompañarte, Luisa.

LUISA: —Sí. Así me decís.

ODEX: —...

LUISA: —...

ODEX: —Luisa...

LUISA: —¿Qué, Odex?

ODEX: —¿Cuál es tu círculo íntimo?

LUISA: —¿Mi círculo íntimo?

ODEX: —Sí, Luisa.
 Tu círculo íntimo. Lo que te rodea.

LUISA: —¿Mi círculo íntimo?
 Y... Pocos. Poquísimos.
 Pedro...

ODEX: —Pedro.

LUISA: —Vos.
 Desde que fui a Coto, vos.

ODEX: —¿El vecino?

LUISA: —¿El vecino?
 El vecino no sé si es de mi círculo íntimo.

La radio sí. La radio es muy de mi círculo íntimo.
Sin querer pasa canciones que hablan de mí.
No como el pulguiento ese del vecino.
A mí la música me gusta. Pero la música que pasan en la radio.
No esa cosa repetitiva que toca este.
¡Termínela de una vez!
¡Pare de tocar!

VECINO: —...

LUISA: —¿Odex?

ODEX: —¿Qué, Luisa?

LUISA: —Estuve pensando.

ODEX: —¿Qué pensaste?

LUISA: —Que me tendría que cambiar e irme.

ODEX: —¿Irte?

¿A dónde?

LUISA: —A Coto.

ODEX: —Ya sabía.

LUISA: —¿Ya sabías?

ODEX: —Ya sabía, Luisa.

LUISA: —¿Me acompañás?

PEDRO: —Y... Te acompaño.

LUISA: —¡Gracias, Odex!

PEDRO: —¡Luiiisaa!

LUISA: —Hola, Pedro. ¿Vamos a Coto?

Mientras se hace el pollo... ¡A Coto!

No hay que perder el tiempo.

Quien quiera seguirme... ¡Que me siga!

Pedro, el chango.

Odex, las bolsas.

Primero: “Panadería”. Segundo: “Carnicería”. Tercero:
“Verdulería”.

Hay que saber no perder el tiempo.

Tenemos que comprar las ofertas.

Los artículos de limpieza, los polvos limpiadores.

¡Vamos, Pedro! ¡Esto no es una moto!

No vamos a comprar ninguna revistita.

Porque no se compren las revistas en Coto.

Sin embargo, las ofertas me interesan.
Promociones, muestras gratis, dos por uno.
Y después... ¡A comer el pollo!

PEDRO: —¡Pollo al horno!

LUISA: —Odex, yo siempre pienso en Pedro.
Le hago la comida, le compro las cosas.
El día que se fue con la moto le compré un cepillo de dientes.
Todo el tiempo pienso en Pedro, ¿me entendés?

PEDRO: —¡Pollo al horno!

LUISA: —¡Pollo al horno!
Pedro maneja el chango, Odex carga las bolsas.
Hay que tener cuidado de no estrellarse con nada.
Allá, está Coto.
Allá, está el vecino.
Pedro se estrelló con la moto.
El Odex me acompaña.
Acá está el árbol.
¿La casa?
La casa... La casa...
La casa se queda en su lugar.
¿Y este libro?
¿Qué hace un libro en el chango?
¡Odex!

PEDRO: —Es mío, Luisa.

LUISA: —¿Tuyo, Pedro?

PEDRO: —Mío.

“Durante el siglo XIX, lo fantástico comenzó a vaciar el mundo real”.

“La realidad”.

“¿Qué es fantasía? ¿Qué es real?”.

“Existe un ser que vive dentro mío como si yo fuese su casa”.

LUISA: —“Existe un ser que vive dentro mío”.

PEDRO: —“Como si yo fuese su casa”.

LUISA: —¿“Como si yo fuese su casa”?

Pedro, eso ya lo dijiste. ¿A dónde vas con ese casco?

PEDRO: —Luisa, ¿vos te acordás dónde está mi cepillo de dientes?

LUISA: —¿Tu cepillo de dientes?

Pero... ¿te vas a ir a dormir?

Vamos a hacer el pollo...

Pedro, esperame si te vas.

PEDRO: —¡Bicho!

Eh, bicho.

ODEX: —¿A mí?

PEDRO: —¿Vos viste mi cepillo de dientes?

ODEX: —“Bicho”, me dice, Luisa.

¿Escuchaste?

LUISA: —Odex, ¿qué te dije? ¡Pollo al horno!

¡Pedro se quiere ir a dormir!

¡...!

¡“La realidad”!

Ay, me acordé del sueño.

ODEX: —¿Qué sueño?

LUISA: —Hoy. Me desperté con la certeza de haber tenido un sueño.

Y de haberlo olvidado.

Pero ahora me acordé.

Con los recuerdos es así. De repente, ¡te acordás! Te vienen.

Están.

Están presentes.

Porque un sueño es un recuerdo, ¿no? ¿O es una realidad?

Pedro, para vos un sueño, ¿es un recuerdo?

¿O es una realidad?

ODEX: —¿Y entonces?

LUISA: —Entonces...

¿Entonces qué?

ODEX: —El sueño.

LUISA: —Ah, sí.

Entonces estoy muerta. Muerta y adentro de un huevo.

Una cosa rarísima.

Porque además estoy bien: Plena. Satisfecha.

Pero muerta.

Muerta y no enterrada. Acurrucada en el interior del huevo.

No me duele nada, no tengo hambre, no tengo sed.

Plena.

ODEX: –Satisfecha.

LUISA: –Y de repente, pienso: “Cigota”.
Me viene así.

ODEX: –¿“Cigota”?

LUISA: –Y el huevo se rompe.
Mirá qué contradictorio, ¿no?
Porque yo estoy muerta, pero ahí me doy cuenta que, en realidad,
estoy naciendo.
Saliendo del huevo cofre cigota que se rompe.
Yo no sé si alguien lo casca al huevo o qué.
Pero, de repente, una luz cegadora me ilumina desde lo alto.
Cae cáscara en mi cabeza y en mis hombros.
Y escucho voces.

ODEX: –¿Voces?

LUISA: –Sí. Un techo de cáscara que se derrumba y voces.
Voces que no distingo.

ODEX: –Y entonces...

LUISA: –Entonces eso: Voces que no distingo, cáscara cayendo, luz
cegadora. Y de repente:
Aterrador silencio.
Aterrador silencio.
Nazco.
Y veo a Pedro.

ODEX: –Pedro.

LUISA: –Pedro.
Que avanza despacio.
Viene hacia a mí, mirándome a los ojos, como una musiquita.
Y yo estoy ahí, recién nacida, mirando a los ojos a Pedro, que me
dice:
“Luisa, en lo imposible está la realidad”.
“En lo imposible está la realidad”, me dice.
Yo estoy toda llena de cáscara.
Sonriendo me lo dice.

ODEX: –“En lo imposible está la realidad”.
¿Como un piropo, un cumplido, Luisa?

LUISA: –No sé. Yo no sé qué hacer.
Le digo: “Pedro, fui a Coto hoy”.

Y en un parpadeo pasa que Pedro no está más.

Se va. De golpe.

Alguien que estaba no está más.

Es triste eso.

Y veo una ventana.

ODEX: —¿Una ventana?

LUISA: —Sí. Una ventana.

Una ventana para ver, pienso.

Me acerco.

Del otro lado de la ventana, Pedro me saluda.

El casco brillando por el sol, la moto en marcha...

ODEX: —¿Y vos?

LUISA: —Yo también. Levanto los brazos y lo saludo.

De lejos.

Es un buen gesto saludar.

Y Pedro señala el cielo.

No entiendo lo que me quiere decir.

¿El cielo?

Con un dedo. Así.

El casco brillando...

¿El cielo?

Con la otra mano cierra el visor del casco.

Yo lo sigo saludando, no sé.

El casco brilla muy fuerte. Por el sol.

Pienso que hace un lindo día.

Estoy contenta.

ODEX: —¿Y?

LUISA: —No, lo que a mí me parece raro es que, atrás de Pedro, veo un árbol.

ODEX: —Un árbol.

LUISA: —Un árbol. Un árbol quieto. Todas las ramas quietas.

El tiempo detenido, un casco que se cierra y el árbol quieto.

Yo apoyo la mano en el vidrio de la ventana.

Pedro arranca y veo el casco brillando que se aleja.

La luz del casco.

Cada vez más lejos.

ODEX: —¿Como una estrella?

LUISA: —¿Como una estrella?

ODEX: —Como un estrella, Luisa.
Pasa muriendo, una luz que se apaga.

LUISA: —Ah, sí. Como una estrella.
Se va.
Y yo me quedo ahí. Inmóvil. Pensando.
Alguien habla en la radio.
¡Y ahí me doy cuenta! Estoy frente a la ventana de la cocina. La radio sonando.
En cada mano una bolsa de Coto.
Todavía fijo en mi cabeza y en mi casa, el recuerdo de Pedro y sus ojos, como una góndola. El árbol de la vereda de enfrente, inmóvil. Sentado en el borde de la mesada, vos.

ODEX: —¿Yo?

LUISA: —En la radio alguien dice: “Hay que dejar los viejos sentimientos”.
Pienso: ¿Qué sentimientos?
Los viejos. Los viejos sentimientos.
Mi imaginación es enorme.
Eso pensé.

ODEX: —¿Y ahora?

LUISA: —¿Ahora qué pensás, Luisa?

LUISA: —Que me tendría que cambiar e irme.

ODEX: —¿Irte?

LUISA: —¿A dónde?

LUISA: —No sé. A Coto.

ODEX: —Pero no podés ir todo el tiempo a Coto, Luisa.
Coto cierra.
¿Para qué querés ir a Coto?

LUISA: —No sé. Para mirar el cielo.

ODEX: —Pero el cielo está en todas partes, Luisa.
No hace falta que vayas a Coto para verlo.

LUISA: —Ah, tenés razón.
“El cielo está en todas partes, Luisa. No hace falta que vayas a Coto para verlo”.
Tenés razón.
¿Y el pollo? ¿El pollo dónde está?
¡Yo ya no sé dónde estoy parada!

ODEX: —Bueno, Luisa. No hay que perder la cabeza.

LUISA: —No, si yo no pierdo la cabeza. ¡Lo que pierdo es la casa!
 “La casa es la cosa más grande que se puede tener”, dijeron en la radio.
 Y a mí se me escapa.
 Es inquieta mi casa. Inquieta.
 Cualquier día de estos no me doy cuenta y me meto en lo del muchacho ese que está meta tocar.
 ¡Termínela de una vez!
 ¿Pedro?
 ¿Tenés frío?
 Pedro, ¿dónde estás?
 ¿Y el pollo?
 ODEX: —En el horno, Luisa.

LUISA: —¡Sacalo del horno!
 ¡¿Pedro?!
 PEDRO: —¡Luiiisaa!

LUISA: —¡Pedro!

PEDRO: —Lo encontré.

LUISA: —¿Qué encontraste?
 Tu cepillo de dientes.
 Sigue en el baño, como siempre.
 No cambié nada desde que vos te fuiste.
 Pedro, si te vas a dormir, ¿me vas a esperar? Esperame si te vas.
 Odex, ¿comemos?
 Escuchá.
 ¡Muchacho!
 Muchacho, ¿quiere venir a comer? Es ahora o nunca.
 Me agarra de ánimo porque está Pedro.
 Venga, venga.
 Al fin de cuentas, somos todos iguales.
 Hoy en la radio escuché que dijeron: “Todos... y todas”.
 A mí me pareció bien.
 Pedro, lo invito a él porque está triste.
 ¿Está triste? ¡Anímese!

VECINO: —...

LUISA: —“Existe un ser que vive dentro mío como si yo fuese su casa”.

PEDRO: —“Como si yo fuese su casa”

VECINO: —...

LUISA: —Cada cosa que dice Pedro se queda grabada en mi cabeza como una estatua.

ODEX: —Luisa.

LUISA: —¿Qué pasa ahora?

ODEX: —Está vivo.

LUISA: —No. Está muerto, pobrecito.

PEDRO: —Me estrellé con la moto. Un accidente.

LUISA: —No siente nada.

PEDRO: —Nada, nada, nada.

VECINO: —...

ODEX: —No.
El pollo, Luisa.

LUISA: —¡¿El pollo?!
¡Está vivo!
¡¿Y ahora?!
Usted no se preocupe por nada.

ODEX: —No sé, Luisa. Se me pasó.

LUISA: —Pedro, ¡el pollo está vivo!
Un sueño, ¿es un recuerdo? ¿O es una realidad?
¡Yo ya no sé dónde estoy parada, eh!

PEDRO: —Bueno, Luisa.

LUISA: —“Bueno, Luisa”, “Bueno, Luisa”.
¡Yo este pollo lo compré muerto!
¡En Coto!
No sé por qué ahora acá en el horno revivió.
Antes no era así.

PEDRO: —Déjenme a mí.
Usted toque.

Vecino toca la guitarra.

LUISA: —Todo por distraerte con la revistita esa.
¿Y ahora?
Nada de encariñarse, eh.

ODEX: —...

LUISA: — ¡...!
¡Pedro hizo migas con el pollo!
Mi imaginación es enorme.

PEDRO: — Bicho, vení.
Tomá.

ODEX: — ...

PEDRO: — Ya está, Luisa.
Ya está.

LUISA: — *(Mira el cielo)*. Qué triste.
Se hizo de noche.

Pedro, Luisa, el Vecino, Odex, el pollo.
El cielo.

PEDRO: — Y de un momento a otro pasa que te morís, Luisa.
Y no sabés cómo seguir.
Un día das un paso. Otro día otro paso.
Y estás caminando.
Salís a mirar vidrieras.
De noche.
Te ves en el reflejo.
En las vidrieras.
Y no sabés cómo seguir.
Cómo seguir caminando.
O al lado de quien.
Y yo no sé si estoy bien o estoy mal.
Si tengo frío o calor.
Lo que sé es que estoy muerto.
Y que estoy caminando.
Estoy alrededor tuyo, Luisa.
Todo el tiempo.
Todo el tiempo.
Todo el tiempo.
Estoy muerto.
Perdóname.
Por mirar el horizonte.
Me distraje, no sé.

Un cielo hermoso, Luisa.
 Lo tendrías que ver.

LUISA: —Una vez desde mi ventana lo vi pasar.
 A usted.

VECINO: —...

LUISA: —Iba cabizbajo. Mirando el piso.
 Buscando algo. O a alguien.
 No sé. Parecía ido.
 Y, de golpe, levantó el brazo y me saludó.
 Pensé: Así, de lejos, con la mano, la gente se saluda.
 Es un buen gesto saludar.
 Y yo miro su casa y digo: qué cosa, esa casa se viene abajo.
 A veces la gente se deja estar.
 Le viene la tristeza, como una música, y se abandona.
 A mí la música me gusta. Pero la música que pasan en la radio.
 No esa cosa repetitiva que toca usted.
 Hoy, a la mañana, pasaron una canción que habló de mí.
 Una canción alegre que, sin querer, habló de mí.

Vecino toca la guitarra.

Una canción alegre.

LUISA: —Yo sabía que nos íbamos a entender.
 Es así.
 De golpe, uno se entiende.
 Se mira a los ojos y se entiende.
 Mucho gusto, soy Luisa.

Pedro. Luisa, el Vecino, Odex, el pollo.

Una canción alegre.

El cielo.

LUISA: —...
 Odex, me parece que no vamos a poder salir hoy.
 Sin casco, sin protección.
 Te matás.
 A Pedro ya le pasó.

Tenemos que esperar a que vuelva a salir el sol.

Sí. Hay que esperar que vuelva a salir el sol

...

¿Pedro?

Hizo un día de lindo hoy...

Te quería avisar.

Te quería avisar que hizo un día de lindo...

Un calor...

PEDRO: —¡¿Calor?!

LUISA: —¡Pedro!

¿Estabas acá?

PEDRO: —Todo el tiempo, Luisa.

LUISA: —¿Todo el tiempo?

PEDRO: —Todo el tiempo.

“En lo imposible está la realidad”.

LUISA: —Eso lo dijiste en el sueño.

PEDRO: —Antes, hace mucho, hace más de cien años, hubo una gente que pensó en algo, en alguien.

Miró a través de una ventana y escribió un libro, una canción.

Ahora nosotros estamos acá, Luisa.

Pensando en algo.

En alguien.

Como en un sueño.

LUISA: —¿Pensando en algo?

¿En alguien?

¿Como en un sueño?

PEDRO: —...

LUISA: —(Lágrimas).

PEDRO: —...

LUISA: —(Sus ojos).

Te quiero mucho, Pedro.

PEDRO: —(Sus ojos).

No siento nada.

El cielo.

La luz del casco.

Cada vez más lejos.

LUISA:

—...

...

...

...

Cierren la casa.

...

Cierren la casa, che.

...

Métanse adentro.

...

Métanse adentro, che.

...

...

...

...

Aaaah.

“Después lancé un profundo suspiro con los ojos cerrados,
y los reabrí como si hubiese estado durmiendo y por fin despertase,
olvidada del sueño, me despertase venida de muy lejos
desde dentro de mí misma”.

Clarice Lispector

Ariel Farace: tras la captura de lo inasible

Ariel Farace (Lanús, 1982) junto con Cristian Palacios y Gabriel Fernández Chapo conforman la generación más joven de dramaturgos consolidados y legitimados en este oficio, provenientes del Conurbano bonaerense, después de la generación de autores teatrales como Luis Sáez y Omar Aita. Se han formado en el campo académico y en el privado con grandes maestros, y han procurado la publicación y la circulación de sus textos en el ámbito nacional e internacional.

LA DRAMATURGIA COMO MÁQUINA GENERADORA

El primer acercamiento de Farace al mundo teatral se da en su infancia a través de talleres de actuación en su ciudad natal. No proviene de una familia de artistas, a excepción de su padre ligado a la pintura, ni tampoco era espectador teatral; por lo que el ingreso a las artes escénicas surge de una búsqueda personal. En la adolescencia se interesa por la escritura, pero disociada de la actuación, ya que la relacionaba más con lo lúdico. A los 17 años comienza a estudiar con Pompeyo Audivert, cuyo modo de trabajo, entre la improvisación y el lenguaje poético, permitió el vínculo de ambas prácticas artísticas. En 1999 y en 2000 se desempeña como actor en *Máquinas-improvisación* y *El piquete-improvisación*, dirigidas por Audivert.

Su primera obra como autor, *Piara* (2001), fue producto de la creación colectiva, junto con Carolina Balbi, Luciana Mastromauro y Juan Piemonte: una experiencia de escritura compartida en simultaneidad con la preparación de la puesta en reuniones semanales durante un año. Se estrenó en el Centro Cultural Recoleta bajo la coordinación de Vivi Tellas. Desde ese momento mantuvo una escritura más declaradamente dramática e incluso concebía sus poemas y otros textos sueltos en clave teatral.

En 2002, escribe y estrena *Reptilis ballare* en el Centro Cultural Rojas, bajo su propia dirección y un año después es publicada por Libros del Rojas. En 2005, la coreógrafa Milagro Lalli la dirige en Casa de las Américas de Madrid. A partir de *Reptilis ballare*, programa su formación en el campo de la dramaturgia e ingresa al taller de escritura teatral de Marcelo Bertuccio. En paralelo, asiste a las clases magistrales de Mauricio Kartun, que lo impulsarán a nuevas inquietudes y reflexiones en relación con la teorización de la escritura.

Entre los años 2003 y 2004 estudia con Beatriz Catani y Alejandro Tantanian. Para 2005, se instala en la Ciudad de Buenos Aires e ingresa a la Carrera de Dramaturgia de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático de Buenos Aires

(EMAD), y con su graduación clausura la formación en este campo. Sin embargo, su labor como docente en dramaturgia es reconocida por el autor como un nuevo espacio de formación e intercambio permanente hasta la actualidad.

En el marco del taller de Catani escribe el monólogo *Instante verde*, estrenado en La Plata en 2004, bajo su dirección. Como anteriormente sucedió con Audivert, Farace va formando un entramado de producción con sus maestros; participa entonces como actor en *Ojos de ciervo rumanos*, de Catani, en el Espacio Cultural Culturgest de Lisboa. Más adelante, escribe con Tantanian y Martín Trufó *La libertad*, para el XIV Internationale Schillergate de Alemania, en 2007. También con él comparte la labor docente en talleres de dramaturgia desde 2008 a 2010. El año 2011 los reúne otra vez, Farace tiene a cargo la dirección de escena de la ópera *Mentir (Sobre Ada Falcón)*, bajo la coordinación general y dramática de Tantanian, en el Centro de Experimentación del Teatro Colón. Con *Mentir* se inaugura para Farace una nueva línea de trabajo, en esta última década, ligada al teatro musical, en principio desde la dirección. En relación con ello, dirige *Recitaciones*, espectáculo de cámara (2013), a partir de las *Recitation*, de Goerge Aperghis. En 2015, ya se vincula a la creación (*Plural. Una multitud desconcertada*) y la música deviene en uno de sus lenguajes en los que va anclar en los últimos años.

Retomando su carrera dramática, a los 23 años obtiene una Mención en el IV Premio Rozenmacher de Nueva Dramaturgia, en el V Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), que estimula la producción de autores argentinos menores de 30 años, por *Inés, los galgos*; publicada por *El peldaño*, Cuaderno de divulgación de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro, Tandil (2007). En la misma edición del FIBA estrena de su autoría y bajo su dirección *S/T* para el ciclo Inversión de la carga de prueba I, coordinado por Mariana Obersztern, y es editada en 2006 en la Colección Teatro Vivo.

Le sigue *Din*, ganadora del Tercer Concurso de Obras de Teatro Armando Discépolo (2006), organizado por el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires y de una Mención en el Premio Municipal de Literatura Osvaldo Soriano (2011). Se estrena, años después, en 2013, con la dirección de Agustina Gómez Hoffmann en Tandil. Dicha ciudad se esgrime, a partir del vínculo con la universidad y la Licenciatura en Teatro, como un centro de constante intercambio y producción, tanto para Farace como para la comunidad tandilense. Allí se publican y giran sus obras bajo dirección propia o local — como *Amancay, una pieza para la escena*, por Julia Lavatelli (2012)—, dicta talleres de dramaturgia e impulsa la creación en este sentido. Referido a esto último,

cabe mencionar la performance *El paseo* (2012), como resultado de sus talleres de escritura desde la novela homónima del escritor suizo Robert Walser.

En 2006, publica *Lisa y las fotos en Silencios. Revista de Creación y Pensamiento Literario* de la Universidad Complutense de Madrid. Se estrena en Córdoba en el Ciclo Estamos en obra de 2007 y en distintos puntos de la Ciudad de México durante el Festival DramaFest Bicentenario, 2009. *Lisa y las fotos* cierra una etapa en su producción muy marcada y condensada por el universo fotográfico, que incluye: *Reptilis ballare*; *Instante verde*; *Inés, los galgos*; *S/T* y *Din*, y reaparece años después en *Ulises no sabe contar* (2011), formando parte del entramado de diversos lenguajes artísticos.

En 2007, publica *Pájaros jóvenes*, obra escrita en el marco del proyecto *La carnicería argentina*, coordinado por Luis Cano: un libro que reúne textos dramáticos de jóvenes escritores a partir del análisis de clásicos de la literatura argentina, publicado por Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro. *Pájaros jóvenes* nace de la lectura de *La cautiva*, de Esteban Echeverría y *El ford*, de Osvaldo Lamborghini, y es la primera de una serie de obras de Farace vinculadas al relato histórico —*Galope en niebla* y *Amancay, una pieza para la escena*—, y a la acentuación de rasgos propios de su poética. En ella, los personajes de La mujer y Rizos conforman una sucesión de fragmentos textuales que condensan episodios, figuras y antinomias de la vida política argentina, desde antes de su instancia poscolonial hasta el pasado reciente. Cada segmento encabezado por fechas significativas, a excepción del primero y del último, concentra un haz de símbolos políticos y culturales: Rosas, las campañas de exterminio de los pueblos originarios y Perón y Eva, los mitos fundacionales, en una escritura que pone en cuestión y termina por deshacer las coordenadas tradicionales de tiempo y espacio en la escritura teatral.

Nuevamente la figura de Rosas reaparece en *Galope en niebla*, drama histórico, escrito como autor comisionado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires para el ciclo El Teatro y la Historia, cuyo estreno tuvo lugar en la sala Armando Discépolo de la Ciudad de La Plata (2009) a partir de material literario e histórico argentinos. Por él recibe el Premio 50.º Aniversario Fondo Nacional de las Artes. *Galope en niebla* y *Luisa se estrella contra su casa* son publicadas en Libros Drama, editorial artesanal que funda el propio Farace para dar lugar a la circulación de textos de autores emergentes y consagrados. En relación con la acción de promover el conocimiento de jóvenes escritores teatrales, ideó y coordinó el ciclo Nuevos Dramas Argentinos I (Laboratorio de Nueva Dramaturgia), en el Centro Cultural de España en Buenos Aires, en 2005.

ESTAR EN COMPAÑÍA

La obra *Luisa se estrella contra su casa*⁸⁶ y la fundación de la Compañía Vilma Diamante⁸⁷ dan inicio a un nuevo período en la carrera de Farace, particularmente en el método de la creación dramaturgica, que se extiende y modifica a otras esferas de su quehacer teatral.

En la etapa anterior a dicha obra, hay una intencionalidad declarada por parte de Farace en experimentar con la palabra, en términos formales, para producir textos muy distintos entre sí, y en verdad cada uno de ellos posee rasgos particulares. Sin embargo, existen otros rasgos que van delineando una poética propia. Merecen destacarse, en este sentido, tanto la arquitectura de sus obras que rompe con las formas más tradicionales y convencionales —en los parlamentos, en las didascalias y en las divisiones internas de las piezas—, como la presencia de un estatuto literario fuertemente marcado por la concurrencia de elementos provenientes de la narrativa y del universo poético. Coexisten en su escritura la superposición de niveles narrativos, la *mise en abyme*, los discursos referidos indirectos y el fluir de la conciencia. Probablemente esta irreverencia en la escritura, este permiso en el uso de la palabra no sujeta a estructuras y ligada al desciframiento, se deba a que su ingreso al mundo de la lectura fue a través de la poesía. Es por esto que siempre se interesó por una línea de ruptura, más subversiva, y se mantuvo alejado de la escuela realista o naturalista.

Los recursos de escritura antes mencionados aproximan sus textos más a lectura que a la escucha. Señala Farace al respecto:

“Yo pienso los textos para ser leídos. Ha habido una decisión desde siempre en darle al texto una entidad autónoma con respecto al montaje. No como una mera traducción. Yo mismo

⁸⁶ *Luisa se estrella contra su casa* fue una producción del Festival Internacional de Buenos Aires de 2009 y de su Compañía. Con las actuaciones de Luciana Mastromauro, Guido Ronconi, Matías Vértiz y Juan Manuel Wolcöff; música de Guido Ronconi y dirección y dramaturgia de Ariel Farace. Se estrena en Espacio Callejón. Es la pieza que ha tenido mayor circulación en giras y festivales de Argentina, Brasil y Alemania. Ha recibido los siguientes premios: Premio Trinidad Guevara 2009 al rubro Creatividad escenográfica (Cecilia Zuvialde y Ariel Farace), Nominación Premios ACE 2009 a la Revelación Femenina (Luciana Mastromauro) y Nominación Premio Trinidad Guevara 2009 en Dirección (Ariel Farace).

⁸⁷ La Compañía Vilma Diamante estuvo integrada originalmente por Ariel Farace (dramaturgo y director), Luciana Mastromauro (actriz), Guido Ronconi (músico), Matías Vértiz (actor), y Juan Manuel Wolcöff (actor y artista visual). Este colectivo multidisciplinario se dedica a la investigación y a la producción escénica grupal.

como director trato de dividir el sistema de lectura que propone el montaje, que incorpora el texto como tantas cosas más, del texto en sí mismo que es otro nivel de lectura más abierto”⁸⁸.

Mayormente, sus obras fueron escritas en soledad, a excepción de aquellas que desde su concepción estuvieron vinculadas a la puesta en escena. Sin embargo, desde *Luisa se estrella contra su casa* halla un modo diferente de escritura dramática enmarcada en la confianza puesta en su propio grupo teatral. En un primer momento, comparte con ellos lo que llama materia prima o el texto sin forma: ideas, poemas de otros autores, textos de personajes, escenas completas, líneas argumentales, entre otros. Luego confronta lo que imaginan los actores sobre ese material con su propuesta. En un tercer momento, escribe para los actores tomando sus impulsos y se despoja por completo de aquella materia. El cuerpo del actor se transforma en su fuente de inspiración.

En relación con las fuentes, Farace recurre tanto a la literatura como a las artes visuales (la pintura, la escultura, la arquitectura, las instalaciones y la fotografía, en particular). Añade, al respecto: “Es algo de la condensación que tienen las artes plásticas, que no trabajan con palabras, sino con ideas. Y esas ideas las materializan. Hay algo, evidentemente ahí, que me habla”⁸⁹.

Entre los nombres más recurrentes que estimulan y, de alguna manera, emergen en su textura, se encuentran los escritores Marosa di Giorgio, Clarice Lispector, Thomas Bernhard, Robert Walser, Samuel Beckett y Marcelo Cohen; el filósofo y semiólogo Roland Barthes y los fotógrafos Wolfgang Tillmans, Henri Cartier Bresson e Ignacio Iasparra.

Rara vez acude a la música, salvo excepciones como la ópera *El regreso de Ulises a la patria*, de Claudio Monteverdi, incorporada en el proceso de investigación y escritura de *Ulises no sabe contar*⁹⁰. Asimismo, para este proceso, apela a una serie de animación franco-japonesa: *Ulises 31* (1981), dirigida por Tadao Nagahama, que traslada La Odisea al siglo XXXI.

⁸⁸ Las palabras del autor, que aparecen en este estudio, son producto de una entrevista realizada en otoño de 2013.

⁸⁹ *Dramáticos. Retratos de dramaturgos argentinos*. Farace. Primer episodio. Programa piloto para Proyecto para la televisión digital. Realización: Hugo Crexell y Mónica Salerno. Producción: Virginia Lauricella.

⁹⁰ Se estrena en 2011 en Teatro Sarmiento con la producción del Complejo Teatral de Buenos Aires y la Compañía Vilma Diamante; con las actuaciones de Gabriela Ditisheim, Luciana Mastromauro, Guido Ronconi, Ignacio Sánchez Mestre, Andrés Rasdolsky, Matías Vértiz, Juan Manuel Wolcöff; música de Guido Ronconi y dirección y dramaturgia de Ariel Farace.

Ulises no sabe contar nace de la lectura que hace la Compañía Vilma Diamante de *Ulises*, la novela de James Joyce publicada en 1922, atendiendo a su complejidad y a las múltiples direcciones de sentido que dispara. Del mismo modo que Joyce trabajó libremente con *La Odisea* de Homero, el grupo lo hace con la novela y con otra serie de textos vinculados temáticamente o que parten de ese mismo centro: el poema de Homero; incorporando diferentes tradiciones del mito griego y el modo en que fue abordado por una gama de escritores de la literatura universal.

Ulises no sabe contar es la obra de mayor densidad en la producción dramática de Farace hasta este momento, cuya lectura se dispara en dos direcciones. Por un lado, propone una lectura en palimpsesto en la medida en que en ella aparecen explícita e implícitamente las huellas de otros textos —*Madame Bovary*, de Flaubert; *El paseo*, de Roberto Walser; *La cámara lúcida*, de Roland Barthes, entre otros—. Y, por otro, de estas capas de sentido irradian una fuerza centrífuga —en términos de Bajtín—, que se expande y dialoga con otras manifestaciones artísticas.

Cabe destacar que esta obra, junto a *Luisa se estrella contra su casa* y *Amancaes*, comparte una misma estructura circular. Con este procedimiento de “eterno retorno” se intensifican sus temáticas: la imposibilidad de contar la propia historia, de huir de la soledad y de liberarse del sometimiento, respectivamente.

Ulises no sabe contar es un verdadero tratado de las formas del arte en la medida que se pregunta sobre la representación, los modos de narrar, el rol del lector/espectador, los principios de la creación, la capacidad del lenguaje, la ficción dentro de la ficción, la polifonía y el vínculo entre el arte y la vida.

FUERA DEL CICLO LAS MULTIPLICIDADES DEL YO

Un tratamiento aparte demanda la presencia de la imagen en general y la fotografía en particular en la dramaturgia de Farace. En su obra emerge fuertemente la discusión sobre la fotografía, sus formas de producción y los modos de ver. Entre los años 2002 y 2008 los textos de Barthes le han sido reveladores, en especial la lectura de *La cámara lúcida*.

En *Inés, los galgos* —la pieza en la que este tratamiento logra mayor condensación—, el personaje central (Inés) es una fotógrafa que establece y fortalece el vínculo con sus vecinos a través de la fotografía; no solo por el acto de registrarlos, que parece ser el único modo que posee para “atrapar las cosas” frente a la limitación de hacerlo mediante la palabra, sino también por las reflexiones que manifiesta sobre dicho universo.

La fotografía toma el lugar de la ausencia de lo vital: Inés cuelga las fotos en el manzano cuando no da frutos. El relato de su árbol/álbum fotográfico, documento testimonial de su vida, se transforma en la excusa para abordar cuestiones referidas a la luz, la saturación de los colores, los tipos de cámara, sus posiciones, cómo se construye el instante fotográfico, cómo se arma una secuencia narrativa con imágenes, el clima que acompaña la foto, los puntos de vista, la ideología que portan, entre otras.

La lectura de las imágenes se extiende además al campo de la pintura, cuando los personajes acuden a una muestra pictórica. Aquí aparece claramente la idea de que no se mira desde el vacío, sino desde el propio bagaje histórico-cultural. La discusión entre ellos ronda en torno a la tensión entre lo visible y lo invisible, la ausencia y la presencia, lo efímero y lo perdurable, la memoria y el olvido, y el ayer y el presente, que se extienden a toda representación. Estas cuestiones reaparecen, más adelante, en el pensamiento de Inés sobre las fotos.

A la vez, pasa que las fotos, a veces, no dicen nada, o me dicen. Depende del que mira también. Si vos estás en la foto o la sacaste, pero si no, ya es más raro... O como que te muestra algo que no es... Eso ya sería la mente. (...) Porque igual, a veces, uno no sabe qué está mostrando, qué piensa el otro sobre uno... No sabe qué lugar ocupa en las fotos⁹¹.

Se rompe precisamente con el falso realismo y estalla el estatuto de verdad que se le imprime a la fotografía, dado en la correspondencia establecida entre el *ver* y el *saber*.

En el monólogo dramático *Lisa y las fotos*, Lisa se presenta a un *casting* para hacer el papel de Julieta y cree que la mejor forma de que la conozcan es mostrando las fotos de su vida. En ese encuentro entre la imagen y la palabra se va configurando la fotografía como artificio, evocación, huella, representación de lo real, yo disociado y micro experiencia de la muerte:

LISA: Y esto que fuimos... ¿Dónde queda?

Y esta Lisa tampoco es la de las fotos que ahora tienen algunos de ustedes. Cuando digo “esta Lisa” quiero decir Yo, esta futura Julieta a punto de suicidarse, vestida raro, mostrando fotos en el escenario. La Lisa de las fotos es una Lisa enamorada de un Iván. Una que fui.
Es otra.

⁹¹ Las citas de las obras que no tienen referencia editorial corresponden a las *Obras completas*, en forma virtual, cedida por el autor.

Otra Yo de hace unos años que no distingo ya. La reconozco y todo, pero es otra (...).

Yo me pregunto dónde quedaron ese Iván y esa Lisa que fuimos.

El tema de la muerte, aquí en relación con la fotografía, atraviesa el universo de Ariel Farace tanto en *Luisa se estrella contra su casa* —representar la muerte del otro— como en *Constanza muere* (2015) —representar la propia muerte—.

Los otros Yo que conforman un Yo, tan propios y tan lejanos, es un interrogante del orden filosófico constante en sus textos no solo cuando aborda el universo de las imágenes, sino también en toda experiencia ligada a la representación. Ariel Farace instala una política de la mirada que contiene una dimensión artística, ética y política y que pone en duda un régimen de lo visual ordenado y normalizado.

En definitiva, la profundidad y la potencia de su producción lo proyectan como un dramaturgo ineludible y referente para las generaciones venideras.

Patricia Devesa

Bibliografía

- Barthes, Roland, 2012, *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós.
- Dusell, Inés y Gutiérrez, Daniela (compiladoras), 2006, *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la mirada*, Buenos Aires, Ediciones Manantial.
- Farace, Ariel, *Obras completas*, en forma virtual, cedida por el autor.
- , 2007, “Pájaros jóvenes”, en *La carnicería argentina*, Buenos Aires, Inteatro, pp.23-47.
- , 2013, “Din”, en *Confluencias: dramaturgias serranas*, Buenos Aires, Inteatro, pp.239-260.
- , 2014, *Ulises no sabe contar*, Buenos Aires, Libretto.
- , 2017, *Constanza muere*, Buenos Aires, Libretto.
- Huber, Sebastián, “Ariel Farace, Guillermo Yanicola”, en *Dramaturgias en las provincias*, Cuadernos de Picadero N.º15, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, marzo 2008, pp.35-41.
- Ramey, James, “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo” en *Literatura: teoría, historia y crítica*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Vol. 15, N.º2, julio-diciembre 2013, pp. 69-95.
- Yukelson, Ana, “Continuidad entre teatro y narrativa (Apuntes sobre algo que trasciende)”, en *Teatro & Narrativa*, Cuadernos de Picadero N.º19, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, abril 2010, pp. 31-33.

PIERNAS ENTRELAZADAS

Omar Aita

PIERNAS ENTRELAZADAS

Obra estrenada en junio de 2010 en Belisario, Club de Cultura, ciudad de Buenos Aires, con la actuación de Cecilia Tognola, Verónica Intile y Sabrina Lara; asistente de dirección: Cecilia Fava.

Dirección general de Omar Aita. Escenografía: Inés Castro.

Iluminación: Soledad Ianni. Vestuario: César Drago. Música: Martina Vior.

Maquillaje: Camila Aita. Fotografía: Michel Marcu.

PRIMER CAPÍTULO

Corren los años 50. Todos los capítulos transcurren en el mismo ambiente.

Living-comedor de mobiliario austero, que se comunica con la cocina, el dormitorio y un pasillito que da al baño. Se destaca una radio moderna para la época. Herminda, sentada sobre la mesa, se corta las uñas de los pies. Solo la cubre una toalla grande y tiene el pelo recogido en un desprolijo rodete.

HERMINDA: —¡¿Cómo se puede ser tan estúpida?! Enamorarse de un hombre como ese, que con solo mirarlo a la cara te das cuenta que es un picaflor. Yo no sé qué cabeza tienen algunas mujeres. ¿Me oís, Delia?... Por más churro que el tipo sea, por más ojos verdes y pelo negro ondeado que tenga y aunque mida un metro ochenta y cinco y tenga espalda de nadador, una se tiene que fijar en otras cosas también, ¿no es cierto?... ¿Me oís, Delia? Resulta que ahora se enamora del César, el peor de todos. Y nosotras acá, sufriendo, sin poder hacer nada. Una que piensa todo el día en ella para que le vaya bien. Pero no, se derrite por el César, un mujeriego empedernido y jugador. Un cajetilla que se gastó la fortuna del padre en las carreras y a ella no le importa, dice que lo va a hacer cambiar. Que con amor todo es posible. Es muy romántica, o tonta, no sé... *(Pausa)*. Aunque pensándolo bien, a mí me gustaría engancharme con alguien así, pero no enamorarme como la Isabel... Chelita le dice el muy guacho, con eso la conquista. Con esa voz que tiene te hace parar los pelos de todo el cuerpo. *(Pausa)*. ¿Qué importa sufrir un poco? Estar en los brazos de un budinazo como ese, de mirada penetrante, que te susurra al oído y te dice cosas mientras te acaricia la espalda... y va bajando su mano hasta... *(Le da escalofríos de solo pensarlo)* debe valer la pena. ¿Delia, me oís?... Algunas noches me gustaría tener a un hombre en mi cama... encima mío, sentir el peso de su cuerpo, olerlo. Dejarnos llevar por las ganas, entre respiraciones agitadas y cuerpos sudados. Después, dormirnos con las piernas entrelazadas. Y que no me importe que juegue o tome, si a la que quiere es a mí.

DELIA: —*(Entrando. También envuelta en una toalla y el pelo atado con otra)*. Como a la puta que sos.

HERMINDA: —¿Me estabas escuchando, Delia?

DELIA: —Sos una calentona. *(Se saca la toalla del pelo y comienza a peinarse)*. Si pensás en un hombre solo para la cama, te va a ir mal, como a “Chelita”.

HERMINDA: —¿Qué sabés si le va a ir mal?

DELIA: —Seguro. Las calenturas siempre traen malas consecuencias.

HERMINDA: —Ella dice que lo ama.

DELIA: —Se confunde. Está caliente nada más.

HERMINDA: —Y yo no soy ninguna puta.

DELIA: —No me hagas reír.

HERMINDA: —¿Qué querés decir? A ver si te escuchan los vecinos...

DELIA: —¿Tenés miedo de que se enteren? No tengas miedo que yo no le voy a contar nada a nadie, nena.

HERMINDA: —No me digas nena, que ya soy bastante grande. Primero me decís puta y después me decís nena.

DELIA: —Para mí sos una nena puta recién llegada del campo.

HERMINDA: —Para que sepas, desde que vine de Blakier que no pasa nada.

DELIA: —Recién hace diez días que llegaste a Buenos Aires, date más tiempo y veremos.

HERMINDA: —Acá los muchachos son distintos.

DELIA: —Claro. No tienen el olor a bosta que tienen allá, ni transpiran tanto como a vos te gusta.

HERMINDA: —¿Vos no te viniste porque no te gustaba el olor?

DELIA: —Por eso y por otras cosas que no vienen al caso.

HERMINDA: —Todo viene al caso. Si todas las mujeres de una familia de un pueblo de campo vienen a la ciudad, por algo será.

DELIA: —Averigualo, entonces.

HERMINDA: —En Blakier había lindos pibes, más callados, pero lindos.

DELIA: —Insisto, a vos te gusta el olor a bosta.

HERMINDA: —¡Sí...! ¿Y qué? Me calentaba revolcarme con el tarado del peoncito en la pila de alfalfa del granero. Él era un tarado, pero el olor que tenía encima era como el de un caballo. ¿A qué mujer no le gusta un hombre que parezca un caballo, que mientras te hace el amor, gima, te muerda el cuello, relinche...? ¿A vos no?

DELIA: —¡Mirá, mocosa, a vos no te importa lo que me gusta o lo que no me gusta! *(Se le engancha el cepillo en el pelo)*. ¡Este pelo de porquería que no me puedo desenredar! *(Se ríe)*. Soy tu hermana mayor y me vas a respetar.

HERMINDA: —Celia también es mi hermana mayor.

DELIA: —¡Entonces tenés dos hermanas mayores!

HERMINDA: —¡Son mellizas y vos naciste segunda! Así que vos sos la más vieja.

DELIA: —¡Mirá que te doy un sopapo, eh...!

HERMINDA: —¡Dale..., pegame! Te crees que te tengo miedo. Me decís puta a mí, ¿y vos?

DELIA: —¿Qué tenés que decir de mí, a ver?

HERMINDA: —Mejor me callo, mirá.

DELIA: —Yo vine a la ciudad para poder progresar, ser alguien en esta vida.

HERMINDA: —¿Y te metiste de obrerita en una fábrica?

DELIA: —¿Es indigno ser una obrera de “Alpargatas”, acaso? ¡Si te escuchan las compañeras! Yo negaría que sos mi hermana.

HERMINDA: —En el almacén de la esquina escuché hablar de las fabriqueras... y alguien te puso de ejemplo.

DELIA: —¡Las mujeres de este barrio son todas unas chusmas, inventan...!

HERMINDA: —¿Chusmas? ¿Inventan?

DELIA: —¿Qué fue lo que escuchaste, a ver?

HERMINDA: —¿Lo que escuché?

DELIA: —No te hagas la estúpida, nena, ¿ehh...?

HERMINDA: —Nada importante. No te hagas problema. “Total la gente siempre habla...”. *(Pausa. Herminda termina con las uñas y Delia, con furia, arremete con su pelo).*

DELIA: —De todo lo que te puedan decir, creeles la mitad.

HERMINDA: —*(Riendo a carcajadas).* ¡Con eso escribo un libro!

DELIA: —Después de todo, no tengo por qué rendirte cuentas a vos.

HERMINDA: —A mí qué me importa. Es tu vida, no la mía.

DELIA: —¡Claro que es mi vida! ¡Va a ser mejor que te metas nada más que en la tuya y aprendas pronto a vivir en una ciudad! *(Delia deja el cepillo sobre la mesa y toma la tijera que dejó Herminda. Herminda toma el cepillo y cambian de posiciones).*

HERMINDA: —Vos empezaste con eso de puta...

DELIA: —Terminala y apurate que se hace tarde... *(Intempestivamente entra Celia llorando a mares. Viste ropa de calle).*

CELIA: —¡No puede ser...! ¿Por qué tenemos que sufrir tanto las mujeres? ¿Por qué, me querés decir?

HERMINDA: —*(Acercándose para abrazarla).* ¿Qué decís?

CELIA: —(*Apartándola*). ¡Salí de acá! A vos no te digo. (*A Delia, que también se le acerca*). ¿Te parece justo lo que nos hacen los hombres?

DELIA: —¿Que te hicieron, Celia?

HERMINDA: —¡Te violaron entre cinco!

CELIA: —¡A mí no...!

DELIA: —¿A quién, entonces?

CELIA: —A nadie, no violaron a nadie.

HERMINDA: —¡Lástima! Mejor me sigo peinando.

DELIA: —¡Callate, estúpida!

HERMINDA: —Sería mejor que sigas preparándote para la fiesta, en vez de insultarme.

CELIA: —No hay ninguna fiesta. (*Delia baja de la mesa*).

DELIA: —¿Qué pasó?

CELIA: —(*Subiendo a la mesa*). ¡Ada..., pobre...!

HERMINDA: —¿Qué le pasó ahora?

CELIA: —El... el novio... (*Lima sus uñas con nerviosismo*). Se descubrió que es casado.

DELIA: —¡Qué guacho desgraciado!

CELIA: —¡Como para matarlo! ¡Te dije que todos los hombres son iguales!

DELIA: —(*Dando vueltas en círculo*). ¡Me dejás helada!

HERMINDA: —¡Un canalla! Demasiado perfumado.

DELIA: —Vos callate, nena ¿Y cómo se dio cuenta?

CELIA: —Se lo dijo la chusma de la otra cuadra. Que lo vio paseando por el centro con una mujer que llevaba del brazo... y lo que es peor... la mujer tenía de la mano a una hermosa nena de tres años más o menos.

HERMINDA: —Esa chusma, cuentera, no hay que darle bolilla.

DELIA: —¡Justo el día del compromiso se viene a enterar!

HERMINDA: —Esa mal nacida seguro que lo sabía desde hace tiempo y esperó el mejor momento para decírselo.

CELIA: —Pero hay algo peor todavía...

DELIA: —¡Adita está de encargue...! ¡Ah... estas chicas de ahora!

HERMINDA: —Yo no me hago cargo de la estupidez ajena.

CELIA: —¿Quién habla de vos? (*Le da la lima a Delia*). ¡Adita se envenenó...! (*Llora*). Cuando se enteró de que el fulano era casado, no pudo soportarlo... y se tomó un frasco de pastilla para los nervios.

DELIA: —¡Qué desgracia, Dios mío, tan joven!

CELIA: —¡Pobre Adita!

HERMINDA: —¿Y la criatura?

CELIA: —¿Qué criatura...? Se envenenó por amor.

DELIA: —¡No soportó el engaño!

HERMINDA: —¿Entonces no estaba gruesa?

CELIA: —Tiene tu misma edad. Con esa piel tan suave y blanca.

HERMINDA: —Cómo se puede ser tan imbécil...

CELIA: —Tan bonita. (*Llora con más fuerza*). Siempre tan enamoradiza... y ahora...

HERMINDA: —¡Está muerta...!

CELIA: —(*Reaccionando*). ¡No está muerta! (*Le quita el cepillo a Herminda*). Se envenenó, pero no se murió. (*Se alisa el cabello*).

DELIA: —¡Pero estúpida, vos dijiste que...!

CELIA: —Está internada en el hospital. En terapia intensiva. Le hicieron un lavaje.

HERMINDA: —Pero vos dijiste...

CELIA: —¡Yo no dije que estaba embarazada ni que se había muerto! Dije que se envenenó... nada más.

DELIA: —(*A Celia, aparte, nerviosa*). ¿Y vos... sabés algo más, Celia?

CELIA: —¿De qué?

DELIA: —De la relación, no estaba llena, pero... ¡No te hagas la boba!

CELIA: —Vos decís si...

DELIA: —Sí.

CELIA: —Sí, claro. ¡Primero gozan... se dan el gusto... y después...!

DELIA: —Seguramente no fue el primero.

CELIA: —¿Te parece?

HERMINDA: —¿De qué hablan?

DELIA: —Vos no te metas en lo que no te importa, ya te lo dije.

HERMINDA: —Es mi prima también, ¿no?

CELIA: —Que primero te usan y después te tiran. Así son los hombres.

HERMINDA: —¿Vos querés decir que se revuelcan con vos y después te largan? ¿Y a quién no le gusta revolcarse un poco Digo yo... claro.

SEGUNDO CAPÍTULO

Celia está planchando; Delia, preparándose para salir, se mira en el espejo.

DELIA: —¿Esta pollera me queda bien, Celia?

CELIA: —Depende. ¿Para ir a dónde?

DELIA: —¿Qué importa adonde voy? Te pregunto si me queda bien.

CELIA: —Si me preguntás si te marca el cuerpo, te voy a decir que sí y bastante.

DELIA: —¿Me hace lindo culito?

CELIA: —¿Culito a tu edad?

DELIA: —La misma que vos. ¿Me queda bien o no?

CELIA: —¿Y a dónde vas a ir con esa ropa?

DELIA: —Voy a salir, como todos los sábados.

CELIA: —¿Vos te fijaste la vida que hacés?

DELIA: —¿Y qué vida hago yo? Me levanto todos los días a las cinco de la mañana, voy a la fábrica, la capataza me trata peor que a un animal, me deslomo trabajando, me tengo que bancar a los tipos que te tocan el culo en el tranvía de ida y de vuelta...

CELIA: —¿Y no es suficiente...?

DELIA: —¿Qué cosa es suficiente?

CELIA: —Eso de que te tocan el culo en el viaje, como para que todavía los sábados...

DELIA: —Los sábados yo elijo quien me lo toca. A mí me parece que a vos te hace falta. *(Entra Herminda y va derecho a prender la radio).*

HERMINDA: —¡Carajo, no anda...!

CELIA: —No digas malas palabras.

DELIA: —Va a ser mejor que te fijas en esta, que va para cualquier lado.

HERMINDA: —¡Parece que la Isabel le pegó un tiro al César y le dan quince años de cárcel!

CELIA: —¡¿Lo mató?!

HERMINDA: —¡Le partió el corazón! Pero tenés que ver cómo lloraba arrepentida, decía que nunca iba a volver amar a nadie.

DELIA: —¿La escuchaste?

HERMINDA: —Sí, en la casa de la vecina. Resulta que el desgraciado, después de habérsela... bueno después de... *(Se percata de que Delia se está preparando para salir).* ¡Delia, vos cada vez te apretás más el culo! ¿Tenés miedo de que se te caiga?

CELIA: —Ella no se da cuenta de que ya se le cayó.

DELIA: —¿Qué se tienen que meter conmigo? Y vos sos una chiquilina para opinar de cómo me visto o me dejo de vestir.

- HERMINDA: —¿Y de cómo te desvisten... puedo opinar? (*Delia lanza una cachetada que Herminda esquivá ágilmente*).
- CELIA: —Dejen de pelear y seguí contando, Herminda.
- HERMINDA: —Soy mayor de edad y me toman como a una nena.
- DELIA: —¡Flor de nena!
- HERMINDA: —¡Como si vos fueses una santa! (*Pausa. Delia continúa probándose, ahora, la blusa. Celia sigue con el planchado y Herminda se sienta fastidiada*).
- CELIA: —Solo tratamos de cuidarte. Pero... seguí contando. ¿Quince años le dieron?
- HERMINDA: —También le dijeron que con buena conducta puede salir a los doce. Va a salir hecha una vieja.
- DELIA: —¿Cuántos años tiene ahora?
- HERMINDA: —Veinte... y ya es una asesina. ¡Asesina pasional! ¿No es romántico?
- DELIA: —Veinte y doce, treinta y dos... ¡Ninguna vieja, querida! ¡La flor de la edad!
- CELIA: —Quisiera verte en el lugar de ella.
- HERMINDA: —Tenés razón. Doce años encerrada... sin comerla ni beberla. (*Intencionada*). Más de una se empezaría a fijar en las mujeres.
- CELIA: —¿Qué querés decir?
- HERMINDA: —Nada, que a falta de hombres...
- CELIA: —¡Sos peor de lo que pensé...! (*Toma la pila de ropa planchada y sale*).
- HERMINDA: —¿Dije algo muy malo? (*Delia la mira con seriedad*). Yo a veces pienso, si uno se ve en una situación así... sin hombres, como la Isabel... durante tanto tiempo, ¿qué hace? (*Delia desvía la mirada y sigue en lo suyo*). Porque, digo yo, una tiene un alma, un cuerpo, y prefiere y elige... pero cuando no puede y el cuerpo le pide y el alma está colgada de una lámpara... y lo que tiene alrededor son solo mujeres... yo... no sé si... (*Pausa comprometida*). Pero si un tipo no me quiere, me consigo otro y listo, ¿no es cierto, Delia? No lo ando matando, ni nada de eso.
- DELIA: —A mí no me preguntes.
- HERMINDA: —Y si no te pregunto a vos que tenés una experiencia tamaño baño, ¿a quién le voy a preguntar? (*Pausa*). El otro día te escuché. Bueno... los escuché.
- DELIA: —¿A quién escuchaste?
- HERMINDA: —A vos y a... ese coso que te trajo en el coche y después se quedaron en el pasillo un buen rato...

DELIA: –Tené cuidado con lo que vas a decir...

HERMINDA: –No... no... no te preocupes, no escuché lo que hablaban. Pero los escuché. (*Delia se queda petrificada*). Me acordé mucho del peoncito.

DELIA: –(*Reaccionando*). ¿Y qué tiene que ver el peoncito acá?

HERMINDA: –Delia, ya no soy una nena..., con el peoncito yo...

DELIA: –¿Y...?

HERMINDA: –Que me gustó escucharlos. ¡Los resoplidos de él, tus relinchos, el olor...! ¡Parecías una yegua...!

DELIA: –(*Enfrentándola*). ¿Qué estás diciendo?

HERMINDA: –¡Que eso lo aprendiste en el campo!

DELIA: –¿A ser una yegua?

HERMINDA: –(*Apasionada*). ¡Delia, vos viste a los caballos!

DELIA: –¡Claro que sí, pero te estás pasando de la raya!

HERMINDA: –¿No me vas a decir que no te quedabas embobada mirándolos?

DELIA: –Los caballos se aparean, no hacen el amor.

HERMINDA: –Eso lo aprendiste acá. ¿Qué saben de caballos acá? En el campo los caballos matan por amor. Como la Isabel...

DELIA: –No entiendo...

HERMINDA: –Isabel es como una hembra en celo y enamorada, por eso no soporta que su macho se vaya con otra yegua... lo persigue y lo mata...

DELIA: –¿Cómo podés saber todo eso vos?

HERMINDA: –Porque veo, escucho y aprendo. Porque soy mujer y siento. Y escuché los besos y caricias que se dieron ustedes. Después te acostaste y te dormiste profundamente, con una respiración suave y tranquila... ¡La que se quedó despierta fui yo! (*Pausa*). También pensé que te hubiese gustado despertar con él...

DELIA: –No era tan hermoso... Para despertar conmigo tiene que ser hermoso, como el César.

HERMINDA: –¿El pretendiente de la Isabel? Si vos no lo conocés. Te lo imaginás, nada más.

DELIA: –Hermoso como para poder matarlo por amor.

HERMINDA: –Vos decías que solo estaba caliente con él. (*Entra nuevamente Celia, está con ropa de salir, se dirige a Delia*).

CELIA: –Voy a visitar a Ada, ¿querés decirle algo?

- HERMINDA: —Linda salida para un sábado a la noche.
- CELIA: —Necesita compañía, y yo no tengo nada que hacer.
- HERMINDA: —¿Y por qué no salís con Delia? Aunque nacieron el mismo día, ella te puede enseñar algunas cosas.
- DELIA: —Nada que ella no sepa.
- CELIA: —Mejor que te prepares para el lunes, que empezás en la sección costura de la fábrica. Ahí no se puede estar dormida y no quiero que me hagas pasar vergüenza con la encargada. No te olvides que yo te conseguí el trabajo.
- HERMINDA: —Me podías haber conseguido algo mejor, ya que tenés tanta influencia. Ahí me voy a terminar cosiendo los dedos.
- CELIA: —No te quejes, que casi te toca mantenimiento y entonces sí que me la ibas a contar.
- HERMINDA: —“Tres hermanas un destino”, obreras de Alpargatas.
- CELIA: —Tenés razón, mejor te volvés a Blakier, con tus caballos y a cuidar al viejo sucio que te tocó como padre.
- DELIA: —Mejor, te quedás acá, a que te toquen el culo en el tranvía.
- HERMINDA: —Bien que están esperando que se muera para cobrar la herencia.
- CELIA: —Un rancho en el medio del campo. ¡Por favor!
- DELIA: —Como si a vos no te tocara una parte.
- HERMINDA: —Yo no le deseo la muerte. No tengo resentimientos.
- CELIA: —Vos no tenés sentimientos, menos vas a tener resentimientos.
- HERMINDA: —¡Son dos solteras!... Por lo menos Delia se da el gusto por ahí, pero vos... Si seguís así, te vas a quedar para vestir santos.
- CELIA: —(*Tirándose encima*). ¿Qué sabés de mi vida, mocosa?
- DELIA: —¡Dejala, Celia! Hay cosas que ella todavía no entiende.
- HERMINDA: —¿Qué es lo que no entiendes? ¿Que para ser alguien hay que tener vocación de obrerita? ¿Que hay que matarse por amor como se mata siempre, Ada? ¿O hay que matar por amor, como la Isabel mató al César?
- DELIA: —(*Terminando de arreglarse*). Se me hizo tarde, me están esperando. (*Se mira por última vez en el espejo*). ¿Estoy bien?
- CELIA: —Abrochate un botón más de la blusa, se te ve mucho el busto.
- HERMINDA: —No me contestaron lo que les pregunté.

TERCER CAPÍTULO

En escena, Celia relajándose sentada en una silla con la cabeza tirada para atrás y un pañuelo mojado en la frente. De cuando en cuando, moja el pañuelo en una palangana y se lo vuelve a colocar. Delia habla desde la pieza.

- DELIA: —¿Estás mejor, Celia?
- CELIA: —¡Ay, qué desgracia con esta chica!
- DELIA: —¿Te alcanzo un Geniol?
- CELIA: —Ya tomé dos, me van a hacer mal.
- DELIA: —*(Entra con una gran foto de Evita que cuelga en una pared).* ¿Acá te parece bien?
- CELIA: —Donde quieras, me da igual. ¡¿A vos te parece esta chica, que mala suerte?!
- DELIA: —Ella se lo busca. Hacerle caso a esa chusma. Todo el mundo sabe quién es.
- CELIA: —Pero quererse ahorcar frente a la casa fue una exageración. Casi se mata.
- DELIA: —Un día lo va a lograr y no va a contar más el cuento. ¿Me querés decir por qué no averiguó antes de suspender el compromiso?
- CELIA: —Y no solo eso, también devolvió los regalos, que fue lo que más rabia le dio al novio.
- DELIA: —¿Y el amor que decía que le tenía?
- CELIA: —Yo no sé si ese muchacho la quería tanto como para que ella intente matarse dos veces.
- DELIA: —Bueno, la última fue para demostrarle a la chusma el daño que le había hecho.
- CELIA: —También, ver a un tipo con una mujer y una nena e inventarle que es la esposa y la hija, cuando era la hermana con la hijita. Hay que ser también, ¿eh?
- DELIA: —Pero puede estar contenta nuestra Adita con el churro de médico que la atiende.
- CELIA: —Mientras no se enamore de este ahora... *(Pausa. Delia acomoda el cuadro).*
- DELIA: —¡Esta sí que tuvo flor de macho!
- CELIA: —¡No digas así! ¡Mirá si te escuchan las compañeras!
- DELIA: —Más de una se hizo el rodete cuando ella se murió, pobre.

- CELIA: —Pero él, ahora sin ella... la cosa es distinta, ¿viste? (*Celia vuelve a mojar el pañuelo*). Delia... yo quería decirte una cosa, pero no te enojés.
- DELIA: —Si sabés que me voy a enojar, para que me lo vas a decir.
- CELIA: —Porque me lo dijo el patrón de la casa.
- DELIA: —¿Que te dijo?
- CELIA: —Cuando nos alquiló lo dijo.
- DELIA: —¿Qué dijo?
- CELIA: —¿Me hacés masajes en la sien y en la frente, a ver si se me pasa?
- DELIA: —(*Le hace los masajes*). ¡¿Entonces?!
- CELIA: —Que él no quería novios acá.
- DELIA: —¿Y?
- CELIA: —Que no quería papelones en la casa.
- DELIA: —En la puerta de la casa.
- CELIA: —En el pasillo tampoco, porque parece que los chicos te escuchan, preguntan y ni él ni la mujer saben qué decirles.
- DELIA: —¿Y por qué no me lo dice a mí, que te lo anda diciendo a vos?
- CELIA: —No sé. Me dijo: “Digale a su hermana, como cosa suya, claro, que no me traiga novios acá, que las paredes hablan y los chicos escuchan todo y preguntan, y mi hija está en una edad que ud. me entiende, ¿no?”. Eso me dijo, más o menos.
- DELIA: —¿Y vos le entendiste?
- CELIA: —¿Cómo no le voy a entender si cada vez gritás más fuerte? Te olvidás que en esta casa vive otra gente.
- DELIA: —¿Vos también me escuchás?
- CELIA: —Aunque no quiera, te juro. Y peor después...
- DELIA: —¿Qué cosa peor?
- CELIA: —¡Herminda...!
- DELIA: —¿Qué pasa con Herminada?
- CELIA: —¡Claro, vos te acostás tranquila y te dormís, pero yo... y Herminda! Se revuelve en la cama durante una hora seguida después que te acostaste, y yo me la tengo que aguantar.
- DELIA: —¡Esa chica de porquería...!
- CELIA: —La chica te espera. Se cree que yo duermo y, cuando te oye llegar, se pone cerca de la puerta para escucharlos mejor, después se acuesta rápido antes de que vos entres. Una vez que te dormiste, empieza ella con el movimiento.

- DELIA: —Me encantaría que no se metan en mi vida, ni vos, ni nadie. Y que te quede claro que yo salgo con hombres, y que, aunque hayamos nacido juntas, sentimos bien diferente y que yo no tengo ningún tipo de gustos raros.
- CELIA: —Eso ya lo sé...
- DELIA: —Tenelo bien en cuenta cuando me critiques.
- CELIA: —No sé qué me querés decir.
- DELIA: —Porque no te conviene, hermanita. *(Deja los masajes)*.
- CELIA: —¿Qué decís?
- DELIA: —En toda la fábrica hace rato que se comenta lo de “tus mediodías” con la encargada.
- CELIA: —¿No era que vos no querías que se metan en tus asuntos? Entonces vos no te metas en los míos. Y decile a esa manga de calentonas que se fijen en ellas antes de hablar.
- DELIA: —*(Ríe)* ¿A las compañeras le decís calentonas?
- CELIA: —¡A las compañeras les digo compañeras y a las calentonas les digo calentonas!
- DELIA: —¡Me hacés quedar mal! Como somos mellizas, pueden pensar que yo también soy... ¡Y a mí me gustan solamente los hombres! No me gusta que me confundan. *(Silencio largo. Le quita el pañuelo, lo retuerce, lo vuelve a mojar y se lo vuelve a colocar en la frente)*.
- CELIA: —¿Viste que a la Isabel la cambiaron de pabellón?
- DELIA: —No... no sé nada.
- CELIA: —Por buen comportamiento. Parece que la cambiaron de calabozo y la pasaron de la lavandería a trabajar en la biblioteca. Ahí conoció a otra interna, la 1034, que es muy linda y buena, pero tiene voz bastante fulera. Ahora está mejor que antes, dice. ¡También... la que le tocó como compañera de celda era una perra...!
- DELIA: —¿Y con la nueva también comparte la celda?
- CELIA: —¿Sabés que no sé? ¡Ojalá, pobre Isabel, tan desdichada que siempre fue! *(Pausa. Se quita el pañuelo y se incorpora)*. ¿Le vas a hacer caso al patrón?
- DELIA: —No sé.
- CELIA: —¿Cómo no sabés? ¡Nos va a terminar echando!
- DELIA: —No te preocupes que no hay desalojo.
- CELIA: —Delia... somos grandes y yo quiero vivir tranquila.

DELIA: —¿Qué querés, que los entre a la pieza?
CELIA: —¿Cómo que “los entre”? ¿No es siempre el mismo?

CUARTO CAPÍTULO

La escena está vacía. Entra Herminda y va derecho a la radio.

HERMINDA: —¡Esta radio de porquería que nunca anda! *(Llama a las hermanas)*. ¡Celia! ¡Delia! ¿No hay nadie en esta casa, che? *(Se cerciora de que no haya nadie en las habitaciones. Comienza a tararear y a bailar torpemente mientras se va sacando la ropa hasta quedar en bombacha y corpiño frente al espejo. Se mira resaltando cada parte)*. ¡Hummm... no está mal! ¡Uyyy... no está nada mal! *(Con las manos realza sus senos)*. ¡Un poquito más altos y serían perfectos!

Tararea música de cabaret y simula un streep tease. Revolea el corpiño y desaparece tras la puerta del baño. Se escucha solo el tarareo. Entran Delia y Celia, que va derecho a la radio.

CELIA: —¡Hay que mandar a arreglar este aparato; si no, nos vamos a perder toda la novela.
DELIA: —Parece que ya llegó la nena. Se está bañando.
CELIA: —¡Herminda, ya llegamos! *(A Delia)*. ¿Tomamos un licorcito o hacemos un café?
DELIA: —*(Sentándose a la mesa y disponiéndose a leer una revista)*. Un café, si vos lo preparás.
CELIA: —¿Herminda, querés un café? *(Sale)*.
DELIA: —No te escucha. Ni siquiera se enteró de que llegamos.
CELIA: —*(En off)*. ¿Viste que Adita va a salir con el mediquito ese que la atendió?
DELIA: —Sí, me dijo. Esperemos que esta vuelta tenga suerte.
CELIA: —No te escucho, hablá más fuerte.
DELIA: —Nada importante.
CELIA: —*(Asomándose)*. ¿Qué decías?
DELIA: —Que ojalá tenga suerte. Que engancharse un médico no es nada fácil.
CELIA: —*(Saliendo)*. Decímelo a mí.

DELIA: —¿Para qué? Si vos con los hombres...

CELIA: —¡Que no te escuche Herminda!

DELIA: —¿Te crees que no lo sabe? Y si no lo sabe, lo sospecha.

CELIA: —Me da no sé qué... no sabría qué decirle.

DELIA: —Andá a ver el agua que ya debe estar por hervir. *(Celia sale. Entra Herminda, está semidesnuda y lleva puesto un gorro de baño y un toallón).*

HERMINDA: —*(Sorprendida, se cubre instintivamente).* ¡Me asustaste!

DELIA: —¿Para qué te tapás? Como si nunca te hubiese visto desnuda...

HERMINDA: —¡¿Qué hacés acá?!

DELIA: —Es mi casa, ¿no?

HERMINDA: —Sí, claro. ¿Y Celia vino también?

CELIA: —*(En off).* ¿Querés café, Herminda?

HERMINDA: —*(Como asustada, a Celia).* ¡Si... uno chiquito! *(A Delia).* No las esperaba tan temprano. ¿No iban a ir al cine después del trabajo?

DELIA: —Sí, pero Celia no se sentía bien y lo dejamos para otro día. Pero vos estás rara. ¿Te pasa algo?

HERMINDA: —No, nada. ¿Qué tiene Celia?

DELIA: —Está con la regla y parece que le vino con dolores, eso es todo. *(Pausa. Herminda trata de arreglarse disimuladamente. Entra Celia con una bandeja con tres cafés).*

CELIA: —Ya le puse azúcar a gusto de cada una. *(Reparte).* Este para Delia, este para mí y el más chico para Herminda. *(Observa que Herminda se está cambiando).* ¿Vas a salir, nena?

HERMINDA: —Un rato.

DELIA: —¡Un viernes! ¿Y con quién? Si se puede saber...

CELIA: —Te olvidaste que ahora trabajamos los sábados también. Y que además mañana tenemos una asamblea.

HERMINDA: —*(Airada).* Me va a pasar a buscar un amigo. ¡Y ya sé que mañana trabajamos y tenemos la asamblea por los derechos femeninos!

CELIA: —“Derechos de la mujer”.

HERMINDA: —*(Despectiva).* Es lo mismo.

DELIA: —¿Cómo que te va a pasar a buscar un amigo? ¿Por acá?

HERMINDA: —*(A Celia).* La presidenta de “Derechos de la mujer” es la tortillera de la encargada que pusieron los del gremio. *(A Delia).* ¿Y qué si me pasan a buscar? A vos te dejan en casa. A mí me vienen a recoger.

CELIA: —*(Furiosa).* ¡Lavate la boca antes de hablar mal de la encargada!

HERMINDA: —¡Cómo la defendés! ¿Por algún interés en especial, acaso? ¡Vos sabés mejor que nadie quién la nombró! (*Celia amaga pegarle y la detiene su propio llanto*).

Silencio.

HERMINDA: —(*Tímida*). Celia, ¿me perdonás? No quise hacerte enojar.

DELIA: —Mejor cállate, Herminda.

CELIA: —Dejala, es muy chica todavía para entender. (*Pausa*).

HERMINDA: —(*Con voz casi inaudible y provocándola*). Celia, ¿qué se siente al besar a otra mujer?...

DELIA: —(*Reaccionando a favor de Celia*). ¡¿Por qué no la dejás tranquila?! ¿No ves que está indispuesta y le vino mal?

HERMINDA: —(*Dando rienda suelta a su desparpajo*). ¡Claro que estaba indispuesta! Me había olvidado. (*Ríe fuerte*). Pero por suerte vos no tenés el problema de asustarte con los atrasos y menos con el riesgo de quedar embarazada. ¿O pensás tener un hijo con tu novia? (*Golpea a la puerta*). ¡Es para mí! (*Corre a abrir la puerta. Delia la detiene*).

DELIA: —(*Con bronca*). ¡Vestite para atender! (*Herminda se mete en la pieza. A Celia, que llora desconsoladamente*). Seguro que, si no estábamos nosotras, lo hacía pasar. Por eso se quedó tan helada cuando nos vio. ¡Está hecha una desvergonzada!

CELIA: —Tiene razón. Nosotras no le damos buenos ejemplos.

DELIA: —No somos los padres, somos las hermanas.

CELIA: —Es muy chica todavía.

DELIA: —Bastante que la aguantamos. (*Pausa larga. Celia se va calmando*).

CELIA: —¿Sabés cómo va la novela?

DELIA: —“Chelita” conoció a un hombre por el teléfono de la biblioteca.

CELIA: —¿No me digas? ¿La dejaron hablar?

DELIA: —¡No!, ¿qué la va a dejar hablar esa celadora de porquería? Ella hace los pedidos a una librería y así se conocieron. Parece que se están enamorando por sus voces. Él tiene una voz profunda, segura, bien de varón.

CELIA: —¡Y ella es tan dulce!

DELIA: —Se llama Roberto y es hijo de una familia pudiente.

CELIA: —¿Él ya sabe que ella está presa?

- DELIA: —Todavía no. Sabe que trabaja en la cárcel, pero no que está presa. A diferencia del otro, este le dice “Chabela”.
- CELIA: —(*Romántica*). ¡Ay..., Chabela, me quiero morir!
- DELIA: —La 1034 le dice que no tiene que decirle, pero ella quiere sincerarse, la tonta.
- CELIA: —Es tan buena... Yo no sé de dónde sacó fuerzas para matar al César. (*Golpean nuevamente a la puerta. Sale Herminda*).
- HERMINDA: —¡Ya voy...! Tiene razón la amiga; en cuanto lo sepa, el tipo la va a dejar plantada. (*Sale*).

QUINTO CAPÍTULO

Delia saliendo de la habitación. Está semidesnuda. Habla dirigiéndose a Herminda, que está en el baño.

- DELIA: —¡Te vas a vivir sola! ¡Apenas empezaste a trabajar y ya te vas a vivir sola! ¿Aprendiste a hacerte un huevo frito? Además, te vas como si nosotras te tratásemos mal.
- HERMINDA: —(*Apareciendo, también semidesnuda*). Me controlan y con eso es suficiente. (*Entran y salen de la habitación al baño y del baño a la habitación mientras charlan y se van vistiendo*).
- DELIA: —Te cuidamos, ya te lo dije, pero vos no entendés cuando se te habla.
- HERMINDA: —Me quieren una monja ustedes. ¡Y a mí me gustan los hombres!
- DELIA: —¡A mí también, pero...!
- HERMINDA: —Entonces, hermanita, salí a vos, que todos los días estás con uno distinto.
- DELIA: —Yo ya soy una mujer grande, pero vos...
- HERMINDA: —Con lo que me toca de la herencia del campito me voy a arreglar bien.
- DELIA: —No te hagas ilusiones. Hay que ver si el viejo dejó todos los papeles en regla y eso lleva bastante tiempo.
- HERMINDA: —Ya debe estar por llegar Celia y nos vamos a enterar.
- DELIA: —¡Está bien, andate! A ver cómo te salen las cosas. (*Se enfrentan*).
- HERMINDA: —¡Vos te fuiste de casa casi a mi misma edad! Tenías veinte años cuando nos dejaste con el viejo, en un rancho en el medio del

campo y no te importó. Y Celia te siguió un año después y tampoco le importó de mí.

DELIA: —Me vine a Buenos Aires porque estaba cansada del trabajo en el campo. En la casa yo era la que tenía que hacer todo, la comida, limpiar...

HERMINDA: —Ya no soy una nena, no inventes.

DELIA: —¿Por qué te voy a inventar yo?, ¿eh? Cuando vos naciste, se murió mamá y Celia y yo la tuvimos que reemplazar en todo. ¡Ya estaba cansada de esa vida de porquería!

HERMINDA: —Yo era chica, pero me acuerdo bien... Vos, especialmente, la reemplazaste muy bien a la vieja.

DELIA: —Eras demasiado chica como para acordarte. Me habían ofrecido un trabajo en Buenos Aires, con posibilidades de progresar, entonces...

HERMINDA: —¡Uds. se rajaron del viejo!

DELIA: —¡Pero...! ¿Qué decís? *(Pausa)*.

HERMINDA: —*(Se le acerca. Corrosiva)*. ¿Te acordás cuando te arrinconaba contra la pared y te levantaba la pollera?

DELIA: —¡No digas mentiras!

HERMINDA: —¡Ninguna mentira! Yo lo veía todo. Te quedabas quietita mientras el viejo te sacaba la bombacha y hacía lo suyo.

DELIA: —¡Callate...!

HERMINDA: —Le gustaba tirarte del pelo. Vos gritabas y eso lo ponía peor, te daba vuelta, te ponía en cuatro patas y te montaba como a un animal. *(Aumentando la crueldad)*. ¿No te acordás, Delia, cuando te hacía bajar a...?

DELIA: —*(Llorando)*. ¡No digas barbaridades!

HERMINDA: —Y si le quedaba resto, el viejo seguía con Celia, que lo esperaba en un rincón de la pieza, temblando como una hoja. ¡Yo lo veía todo, Delia! ¡Era chica, pero lo veía todo! *(Delia mientras llora se va vistiendo)*.

DELIA: —Va a ser mejor que te sigas vistiendo...

HERMINDA: —¡Celia le vomitaba encima, del asco que le daba!

DELIA: —*(Aún llorando)*. ¿Me queda bien esta blusa?

HERMINDA: —Por eso el viejo la molestaba menos que a vos.

DELIA: —Probate esta pollera, tomá.

HERMINDA: —¡La insultaba y le decía que ni tetas tenía! *(Imitando al padre)*. ¡Parecés un varón, Celia! ¡No parecés melliza de tu hermana!

- DELIA: —Nos está esperando Adita para presentarnos al novio.
- HERMINDA: —¡Delia sí que es una buena hembra!
- DELIA: —(*Subiendo el llanto*). Parece que Adita la pegó esta vez.
- HERMINDA: —¡Ella siempre está dispuesta! Decía, mientras le arrancaba la ropa y la tiraba en la cama.
- DELIA: —Este novio, además de médico, dicen que es un amor de muchacho.
- HERMINDA: —Yo lo veía y lo escuchaba todo... todo... (*Pausa larga comprometida. Delia llora casi en silencio*).
- HERMINDA: —Desabrochate un botón más de la blusa, que se te vea la rayita. Te queda linda, sí.
- DELIA: —Seguro que nos espera con una rica cena. Ella es muy buena cocinera. (*Entra Celia y se desparrama en una silla*).
- CELIA: —¡Por Dios, qué viaje. Parece que viajé mil kilómetros con ese tren tan lento. Para colmo, me tocó del lado del pasillo y había hasta gente parada. Yo no sé cómo pueden hacer un viaje tan largo parados y con este calor. ¡El otro colmo es que una paga el pasaje como corresponde y las ventanillas no se podían levantar porque estaban trabadas! No hay buen mantenimiento, me dijo el guarda.
- HERMINDA: —(*Saliendo de la situación anterior*). ¿Y... qué averigüaste?
- CELIA: —¡Ay, estoy tan cansada que me quedaría en casa! (*Va al baño y habla desde ahí. Las dos hermanas no acaban de reaccionar*). ¿Herminda, me alcanzás un toallón de los del placard que acá no hay? Pero no le voy a faltar a Ada, tan entusiasmada que está esta vuelta.
- HERMINDA: —(*Alcanzándole el toallón*). Contá que pasó, dale.
- CELIA: —Gracias, mi amor. Parece que el viejo dejó las cosas mejor de lo que esperábamos. Transfirió todo a nombre nuestro antes de morir para evitar la sucesión. Lo único que tenemos que hacer es vender todo y repartirnos la plata. (*Pausa*). ¿Me están escuchando, chicas?
- DELIA: —¡Desgraciado, venir a hacer favores después de muerto! Ojalá nos den algo por ese rancho de porquería.
- CELIA: —¡Ahh, qué alivio ducharse después de sufrir tanto calor!
- HERMINDA: —No te escucha.
- CELIA: —Tuve que pasar por el pueblo, obligada, claro. ¡Qué olor a bosta que hay en el aire, no se puede respirar!

DELIA: —No le digamos que te vas, dejemos pasar unos días. Hasta que vendamos y todo va a pasar un tiempo y...

HERMINDA: —Yo me voy antes de que vendan.

CELIA: —Lo vi al peoncito. Te manda saludos y pregunta cuándo vas a ir por el pueblo.

HERMINDA: —¡Decile que, por mí, se puede morir!

DELIA: —No te escucha.

CELIA: —¡Che, qué calladas que están! ¿Les pasa algo? ¿Se quedaron heladas con la noticia, no? *(Pausa)*. ¿Cómo van a ir vestidas?

HERMINDA: —Vos estás linda así, pero yo no sé qué ponerme.

DELIA: —¿Querés mi pollera gris y la chaquetita negra? Te las presto.

HERMINDA: —¿La pollera tubo? Pero yo no tengo tu culo.

DELIA: —No, vos tenés el tuyo, más joven y más parado.

HERMINDA: —*(En broma)*. Y menos gastado.

DELIA: —Vos no te perdés una.

CELIA: —Yo me voy a poner el trajecito negro.

HERMINDA: —Con una flor en el ojal y va a parecer Gardel. *(Ambas ríen)*.

CELIA: —*(Saliendo del baño, semidesnuda)*. ¿Qué les pasa, che, que se ríen tanto? ¿No me creen que el viejo sucio haya hecho una a favor nuestro?

HERMINDA: —¡Por lo que nos van a dar!

CELIA: —Algo es algo. Siempre es mejor que nada. *(Pausa)*. ¿Escucharon la novela? Parece que la Isabel le dijo que estaba presa, pero le mintió cuando le dijo que iba a salir pronto.

DELIA: —Le dio la fecha de salida de la 1034.

HERMINDA: —Lo quiere tanto que hizo un cambio con la amiga que parece que es hermosa y sale antes que ella. Y como él no la conoce y ella se considera fea...

CELIA: —¡Eso no lo escuché!

HERMINDA: —Porque eso fue hoy y vos estabas viajando.

CELIA: —¿A vos te parece que el muchacho no se va a dar cuenta?

DELIA: —Tarado no es, pero... *(Se van terminando de arreglar)*.

CELIA: —¿Y la voz? No la va a reconocer, seguro.

DELIA: —*(A Herminda)*. ¿Viste que te queda bien mi ropa?

CELIA: —¡Ayyy... esta novela me tiene loca!

SEXTO CAPÍTULO

Celia apaga la radio. Herminda prepara las valijas.

- CELIA: —¡Esta radio de porquería! No pude escuchar nada con el ruido que hace. Todo lo que viene de afuera es una porquería. Vos dijiste de comprar una importada, ¿no? Bueno, acá tenés tu radio. Tuvimos que escuchar la novela en casa de los vecinos y menos mal que la hija del patrón nos cuenta cuando nos perdemos algún capítulo. ¿Viste qué grande que está la chica? Ya va a cumplir quince. (*Señalando la radio*). Te la podés llevar si querés. Justo en el momento más interesante. La 1034 ya se encontró con Roberto y él se quedó impactado con su belleza, pero algo le pasó... la voz o la forma de ser, porque aunque uno hable por teléfono solamente, la forma de ser se nota igual.
- HERMINDA: —(*Siguiendo en lo suyo*). Pobre Isabel, ahora se quedó más sola que nunca, sin su amiga y sin las charlas por teléfono con él.
- CELIA: —¡Tenés razón, no lo había pensado! ¡Qué desgracia, pobre mujer!
- HERMINDA: —No te preocupes, que en la radio ya le van a buscar una solución.

Pausa.

- CELIA: —Con Delia pensábamos comprar un televisor con la plata de la herencia. Así que, cuando quieras venir a verlo, no tenés más que avisar.
- HERMINDA: —(*Reaccionando*). No te olvides que tengo llaves, salvo que cambien la cerradura.
- CELIA: —¡Nena, como decís eso! ¿Quién va a desconfiar de vos? Yo decía para esperarte. (*Pausa corta*). Otro que parece que se compra la televisión es el patrón de la casa, ya puso la antena en el techo. La hija y el hermano están locos de contentos... Dos antenas en la misma casa. Se van a morir de envidia los vecinos.
- HERMINDA: —(*Frenándola*). ¡Celia! ¡¿A mí qué me importa?!
- CELIA: —Yo quería darte charla para entretenerte mientras preparabas las valijas. Así no pensabas cosas tristes y te ibas más tranquila, y no te preocupabas por dejarnos solas... a nosotras, que te queremos...

y... te ayudamos... que te conseguimos trabajo... te terminamos de educar... y...

HERMINDA: —¡Linda educación recibí yo! A mi mamá no la conocí, una hermana tortillera, mi papá un borracho que abusaba de sus hijas...

CELIA: —¿De vos también?

HERMINDA: —¡No, de mí no, hermanita! Porque cuando vos me abandonaste con él, ya estaba bastante viejo y además tenía al peoncito que me defendía.

CELIA: —Vos vas a tener suerte con los hombres.

HERMINDA: —A vos con las mujeres no te va mal.

CELIA: —¡¿Herminda, qué decís!?

HERMINDA: —Nada, no me hagas caso. Ojalá te vaya bien con la encargada.

CELIA: —Fue la única mujer en mi vida. Te lo juro. Nos entendimos tanto que... (*Entra Delia*).

DELIA: —(*Conmocionada*). ¡No hay más novio! ¡No hay más amor! ¡No hay casamiento, ni nada!

HERMINDA: —¿Pero qué te pasa, Delia? ¿Estás loca?

CELIA: —Estábamos charlando lo más tranquilas y vos...

DELIA: —(*Interrumpiéndola*). ¡Nada de loca! La encontró una amiga. ¡Estaba bañada en sangre adentro de la bañera! ¡Se cortó las venas!

CELIA: —¡Ay, pobre Isabel! No lo pudo soportar. Te dije, Herminda, que era una desgraciada esa chica.

HERMINDA: —(*Perdiendo la paciencia*). ¿A quién encontraron bañada en sangre?

DELIA: —¡A la prima Ada!

CELIA: —¿A Adita? (*Confundida*). ¿Pero... la Isabel... cómo está?

DELIA: —(*Sorprendida*). ¿Qué tiene que ver la Isabel acá?

HERMINDA: —(*A Celia*). Ada se cortó las venas, no la Isabel. Ada, tu prima.

CELIA: —Sí, sí, claro... es que me confundiste, como entraste así, yo...

DELIA: —Está de nuevo internada, pero en otro hospital. No quiere que la atienda el novio.

CELIA: —¿Qué le pasó ahora?

DELIA: —Sospecha que el medicucho la engaña con otra mujer.

HERMINDA: —¿Quién la encontró en el baño?

DELIA: —La chusma...

HERMINDA: —¡Esa no se pierde una!

CELIA: —¿Qué importa quién la encontró? ¿Ella está bien?

DELIA: —Está fuera de peligro... (*Recién se da cuenta de que Herminda está preparando las valijas*). ¿Y vos? ¿Ya te vas?

CELIA: —Se muda.

DELIA: —¡Ya sé que se muda! ¿Pero tiene qué ser hoy? ¿Justo hoy?

HERMINDA: —¿Cómo iba a saber yo que Ada se iba a matar?

CELIA: —¡Por Dios, no digas eso! No está muerta.

DELIA: —Vos nunca sabés nada, nunca te querés enterar de nada. ¡Para que sepas, tu prima se mata a cada rato!

CELIA: —(*A Herminda*). En eso tiene razón tu hermana, vos siempre te hacés la desentendida, acá, en la fábrica, en todo.

HERMINDA: —¿De qué me tengo que enterar? ¿A ver? Decime. ¿De que el sindicato está dividido? ¿De que fulana le hace los cuernos al marido con uno de los capataces? ¿De que en la rama femenina todas se quieren parecer a Evita y no le llegan a los talones? ¿Qué el gobierno del general está boqueando y ya le pusieron el biombo? “Mi pésame...”. ¿Y acá? De vos Delia, ¿que nunca te acostaste con un hombre porque no podés hacerlo en la cama? Y de vos Celia...

DELIA: —¡Terminala, Herminda!

HERMINDA: —Se creen que porque soy más joven soy estúpida. Pero se equivocan. Me voy. ¡Y que Ada se envenene, se desangre o se tire abajo de un tren, que no me importa! ¡Que se siga matando todo lo que quiera! (*Cierra la valija e intenta salir. Delia la detiene*).

DELIA: —¿A dónde vas?

HERMINDA: —¿Cómo a dónde voy? Me voy.

CELIA: —Sí, ¿pero a dónde?

DELIA: —¿Dónde vas a vivir?

CELIA: —No tenemos la dirección.

HERMINDA: —Voy a tener teléfono.

DELIA: —¿Te mudás al centro?

HERMINDA: —Les dejo el número.

CELIA: —¿Vas a vivir sola?

HERMINDA: —(*Anota en un papel*). Acá les dejo la dirección.

DELIA: —(*Leyendo*). Te queda lejos del trabajo.

HERMINDA: —No importa, va a ser por poco tiempo.

CELIA: —¿Qué decís?

HERMINDA: —Que voy a renunciar. A lo sumo, estaré dos meses más.

DELIA: —No sabés lo que decís.

CELIA: —Tenés un trabajo, seguro, limpio, todos nos respetan y...

HERMINDA: —Sí, tocándote el culo en el viaje. Me voy. De todas formas, nos vemos en la fábrica el lunes. (*Sale*).

CELIA: —Ni un beso...

DELIA: —¿Y qué esperabas de Herminda?

CELIA: —¡Con esto de la mudanza nos olvidamos de Ada!

DELIA: —¿Qué...?

CELIA: —Que habrá que llevarle una muda de ropa y toallas limpias, el dentífrico y el cepillo de dientes...

SÉPTIMO CAPÍTULO

Celia llora desconsoladamente. Delia la consuela.

DELIA: —Siempre pasan esas cosas.

CELIA: —Sí, pero yo la quería mucho. Nos entendíamos tan bien...

DELIA: —Ya la vas a olvidar.

CELIA: —A vos te resulta fácil, porque siempre cambiás de hombres. Cuando te enamores de alguien, vas a ver.

DELIA: —Cuando me enamore, te cuento.

CELIA: —De todas maneras, enamorarse de una mujer es otra cosa... es especial. Las mujeres son distintas... son...

DELIA: —Claro que somos distintas. Sobre todo, entre las piernas.

CELIA: —No se trata de eso. Se trata de la entrega. Con un hombre es diferente.

DELIA: —Gracias a Dios.

CELIA: —Era todo tan suave... Las miradas, las caricias. Todo tan dulce, tan femenino. No teníamos secretos.

DELIA: —No tenían secretos, pero ella estaba saliendo con un hombre.

CELIA: —El exmarido.

DELIA: —¿Y vos no sabías que era casada?

CELIA: —Divorciada. Justo agarró la ley de divorcio esa que duró unos meses.

DELIA: —¡Ay, Dios mío, qué hermanas que tengo yo! ¡Por favor! Herminda que tiene un novio en secreto, que nadie conoce y ella se niega a decir quién es. Ada que ahora...

- CELIA: —Ada no es tu hermana.
- DELIA: —Peor todavía. Da más trabajo que ustedes dos juntas. Ahora parece que se arregló con el mediquito. Él le juró de rodillas que ella era la única mujer de su vida y... todo eso... y lo perdonó. Y vos con tu novia que vuelve con el marido.
- CELIA: —(*Llora nuevamente*). ¡No va a ser feliz con un hombre! Lo sé, me lo dijo. (*Pausa*).
- DELIA: —(*Lentamente*). Algunas veces te envidio.
- CELIA: —¿Que decís?
- DELIA: —Que vos sabés lo que es estar enamorada y yo... ni siquiera puedo acostarme con un hombre. Todo de parado... sin amor...
- CELIA: —Pero con entusiasmo... Por lo menos, por lo que se escucha. (*Rien ambas*). Yo sé que va a volver conmigo.
- DELIA: —(*En broma*). Por las dudas, yo me iría fijando en alguna otra. Hay una rubiecita nueva en la fábrica que está bastante bien. ¿Por qué no probás?
- CELIA: —¡Delia, me ofendés! Yo creí que me entendías y mirá lo que me decís.
- DELIA: —¿Qué te digo? Que, mientras olvidás a una, te sacás la calentura con otra. ¿Es algo del otro mundo eso, acaso?
- CELIA: —En tu mundo no, pero en el mío los sentimientos cuentan, no las calenturas. ¿Te acordás lo que le decías a Herminda de la Isabel?
- DELIA: —¿Qué cosa le decía a Herminda? ¿De la Isabel? No, no me acuerdo.
- CELIA: —Le decías que la Isabel estaba caliente solamente, que no estaba enamorada del César. Y la otra terminó matándolo por amor. Ahora está presa por ese amor que llamabas calentura. Tenés que enamorarte para sentir lo que sintió la Isabel. (*Pausa*).
- DELIA: —Está por salir.
- CELIA: —¿Cómo...?
- DELIA: —Roberto y la 1034 la van a esperar a la salida.
- CELIA: —¡Ay...! ¡Qué rápido que pasa el tiempo en las novelas!
- DELIA: —Se van a casar y quieren que ella sea la madrina.
- CELIA: —¡Pobre mujer, está tan enamorada!
- DELIA: —Le pasan todas.
- CELIA: —¿Qué pasará cuando se encuentren?

DELIA: —¡Qué papel le tocó en la vida a esa mujer, ¿no?! Tantos años esperando a un hombre y ahora se casa con la amiga.

CELIA: —Cuántas cosas pasan, ¿viste? Y a una nunca le pasa nada...

DELIA: —Andá vos también a esperarla a la salida. En una de esas, como dijo Herminda: a falta de hombres... le gustás vos y...

CELIA: —¡No es por falta de hombres lo mío! ¡¿Qué sabés vos de amor, si siempre estuviste dispuesta a que te arrinconen contra una pared?! (*Entra Herminda muy contenta*).

HERMINDA: —¡Hola, hermanitas! (*Besa a Celia*). ¿Cómo le va a mi tortillita? ¿Cómo está su novia?

DELIA: —Va a ser mejor que te calmes, que no está el horno para bollos.

HERMINDA: —¡Pero qué recibimiento! Yo que vine contenta a alegrarles la tarde. ¡Mirá con qué caras encuentro a las mellicitas!

CELIA: —¿Qué? ¡No todas tenemos tu estado de ánimo! Algunas de nosotras tienen problemas y otras ni se enteran, porque no quieren.

HERMINDA: —(*Cambiando de actitud*). Vengo de la casa de Ada.

DELIA: —¿Y...?

HERMINDA: —Nada. Les comento.

CELIA: —Raro, vos con Ada.

HERMINDA: —Es mi prima también, ¿no?

DELIA: —Pero no te parecés en nada.

HERMINDA: —¿Por qué ustedes sí se parecen? ¿Y en qué?

CELIA: —(*Fastidiada*). ¡En nada, nena! ¡En nada...! Solo me pareció raro que la visites, nada más.

DELIA: —No es el tipo de compañía que vos buscás.

HERMINDA: —Sí, pero últimamente nos encontramos un par de veces.

CELIA: —Mirá que la chica es buena, ¿eh?

HERMINDA: —¿Te parece que yo la voy a echar a perder? ¿Te parece que no la visite? ¿Te parece que... qué te parece? ¡No me importa lo que te parezca! Soy libre de hacer lo que se me antoja y hacerme cargo de las consecuencias. No me van a decir ustedes con quien me tengo que juntar o no...

DELIA: —¿A qué viniste? ¿A gritar? ¿A decirnos lo libre que sos? ¿O decirnos lo sola que estás?

HERMINDA: —¡No estoy sola! Estoy saliendo con un muchacho. Ya lo sabés.

CELIA: —Como nunca lo vimos, pensamos que era un fantasma o el hombre invisible.

HERMINDA: —¡No te hagas la tonta!

DELIA: —No sé por qué no lo presentás. ¿Tan feo es?

CELIA: —¡Seguro que es un viejo con plata!

DELIA: —¡Por eso esa ropa nueva tan cara!

HERMINDA: —No es ni feo, ni viejo.

DELIA: —¡Es rengo, mudo, sordo, bobo!

HERMINDA: —Desde que trabajo de vendedora en Palmolive, gano mucho más que en la fábrica. Por eso la ropa.

CELIA: —(*Despectiva*). ¡Ah, claro! La señorita no es más una obrerita de Alpargatas, ahora es empleada en una casa de belleza.

HERMINDA: —¡Trabajo y me gano mi plata ! Además, yo vine a visitarlas y mirá con lo que me salen. Están celosas, eso es lo que pasa.

DELIA: —¡Por favor...!

CELIA: —Tiene razón. La estamos tratando mal. Perdonanos, estábamos discutiendo y justo llegaste, alegre, contenta y nosotras... me parece que ya estamos un poco viejas para sorpresas. (*Pequeña pausa*).

HERMINDA: —Estoy preñada.

OCTAVO CAPÍTULO

En escena Celia y Delia. Delia prepara una valija.

DELIA: —¡Parece mentira tener que dejar esta casa después de tanto tiempo!

CELIA: —Te podías haber quedado un tiempo más. ¿Qué apuro tenías?

DELIA: —Es que si no alquilaba en seguida, lo perdía, y es una ganga el departamentito. ¿Cuándo vas a venir a conocerlo?

CELIA: —En estos días. No te olvides que yo todavía no conseguí nada.

DELIA: —¿Y si te vas con Ada? Ella tiene lugar de sobra y...

CELIA: —Le vendría bien una enfermera. Eso querés decir.

DELIA: —¿Estás loca? Ni se me ocurrió pensar en eso. El patrón quiere que nos vayamos en un mes. Para eso nos indemnizó bastante bien y hay que cumplirle.

CELIA: —Y claro que le voy a cumplir. ¿O te creés que me voy a quedar?

DELIA: —Yo te decía con Ada para que tengan compañía las dos. Vos estás sola y ella también.

- CELIA: —¿Vos me decís sola a mí? ¿Por qué no te mirás en el espejo a ver qué ves? Para colmo te vas a vivir a un cuchitril de un ambiente donde, según vos me dijiste, no cabe más que una cama...
- DELIA: —De dos plazas.
- CELIA: —(*Ingenua*). ¿Entonces... me puedo quedar a dormir?
- DELIA: —¡No, tarúpida! No es para vos el otro lado de la cama.
- CELIA: —¿Y para qué vas a comprar una cama de dos plazas? Te va a comer mucho espacio.
- DELIA: —Además, el cuchitril, como le decís vos, es el primero de la planta baja y el *hall* es muy chico, pasa mucha gente y está constantemente iluminado.
- CELIA: —¿Entonces...?
- DELIA: —Entonces, nada... que si estoy con un hombre, lo voy a tener que hacer pasar y...
- CELIA: —(*Reaccionando*). ¡Está la cama! ¡Ay, hermanita, ahora me doy cuenta! Vos te querés curar. ¡Basta de paredes! ¡Ojalá lo logres, no sabés lo lindo que es hacerlo acostado!
- DELIA: —¡No me compares con vos! Tus relaciones y las mías son bien distintas. ¡Yo necesito a alguien con olor a bencina en el saco, aliento a cigarrillo negro, a colonia en la camisa y, sobre todo, de brazos bien fuertes! ¡Que me haga sentir chiquita entre sus brazos! ¡Que después de desvestirme, mientras me llena de besos todo el cuerpo, me lleve a la cama y me aplaste con su peso...!
- CELIA: —(*Admirada*). ¡Qué parecida que es Herminda a vos...! ¡Es increíble! Ella también dice lo del peso del cuerpo encima de ella. Y mirá con quien se fue a meter: con ese medicucho flaquito y esmirriado que no debe llegar a los cincuenta y cinco kilos. Lo mío era distinto, tenés razón, aunque ella fumaba y usaba colonia. Tengo que confesarte también que últimamente estaba un poco excedida de peso. (*Pausa. Delia sigue preparando las valijas*). Fui a la salida de la radio.
- DELIA: —(*Sin entender*). ¿Cómo?
- CELIA: —Fui a buscar a Isabel.
- DELIA: —¡¡¡Nooo...!!!
- CELIA: —Me dio tanta pena en el último capítulo... Ella se siente indigna y rechaza ser la madrina de la boda y se va caminando sola por la calle empedrada que bordea la cárcel. Roberto y la

1034, abrazados y con lágrimas en los ojos, la miran alejarse. Lloviznaba y todo parecía más triste. No pude más y me fui a buscarla.

DELIA: —¡No te puedo creer!

CELIA: —En el apuro olvidé el paraguas y la lluvia me caló hasta los huesos.

DELIA: —(Dejándose llevar). ¡Claro... y...!

CELIA: —Pero yo no sentía ni la lluvia ni el frío. Apuré el paso y llegué justo cuando ella salía.

DELIA: —¡Ay, nena, qué suerte!

CELIA: —¡Nada! Roberto y la 1034 ya no estaban. ¡Estaba lleno de mujeres esperándola! Ella se abrió paso con la ayuda de personal de la radio y se tomó un taxi. Tuve suerte de conseguir otro que venía atrás y la seguí. El montón de mujeres quedó atrás gritando estupideces como: “Isabel, vení a vivir conmigo”. “Vení que yo te consuelo”. “Isabel, te amo”. “Vení que te hago feliz”.

DELIA: —¿No había ningún hombre?

CELIA: —¡Los hombres no escuchan novelas!

DELIA: —Tenés razón, qué tonta.

CELIA: —Bueno, te decía que la seguí y a las pocas cuadras paró y se metió en un café. Hice lo mismo y me senté en una mesa frente a la de ella. Los vidrios de las ventanas estaban empañados y el ambiente estaba cálido, tibio. Yo estaba chorreando agua y tiritando. Sentía que las gotas corrían por mi cara, pero no podía dejar de mirarla. Pidió un té con limón. ¡No sabés la voz hermosa que tiene! ¡Me hizo parar los pelos de todo el cuerpo! (Pequeña pausa). Cuando vino el mozo a mi mesa, le dije: “Lo mismo que la señorita”, señalando la mesa de Isabel. Entonces ella escuchó y me miró muy seria. Le sonreí y desvié la mirada. Entonces le escribí una nota para que el mozo se la alcance.

DELIA: —¡Celia, sos una atrevida! No te conocía ese aspecto.

DELIA: —Yo no soy de hacer esas cosas, no me sale, no puedo. Pero Isabel estaba tan cerca... y una compartió tantas cosas con ella durante tanto tiempo... que me parecía que la conocía desde toda la vida.

Pausa.

- DELIA: —¿Y? ¿Qué decía la nota?
- CELIA: —(*Leyendo*). Querida Isabel:
- DELIA: —Pero no se lo entregaste.
- CELIA: —Sí. Lo leyó y me lo devolvió. Sigo. “Después de haber compartido tanto sufrimiento, de haber pasado por el hecho de matar por amor y el horror del castigo de vivir años entre las rejas de una fría celda, en una cárcel solo de mujeres, no creo que a partir de este momento debamos ocuparnos de nuestros sentimientos por los hombres, que de un modo u otro siempre nos castigan. Yo estuve constantemente a su lado, capítulo a capítulo, minuto tras minuto. Mi vida, como las piernas de los amantes, se entrelazó a la suya, y hoy, las dos, verdaderamente solas y despechadas, enfrentamos al mundo...”.
- DELIA: —¿No te parece que exageraste?
- CELIA: —¡Ay, Delia, si vos la vieras...! Es una mujer que te inspira de todo. ¿A ver, decime cuándo me viste escribir algo a mí?
- DELIA: —No... nunca... claro...
- CELIA: —¿Viste? Ella me inspiró. No su belleza, porque muy linda no es, pero su voz y la mirada... no sé... Te sigo leyendo. “Me gustaría acercarme para poder intimar con Ud... Sé que, si me conoce, no me rechazará. Estoy por vivir sola lo mismo que Ud. y la soledad no es buena consejera. Me gustaría, en principio, acercarme a su mesa. Cordialmente. Celia”.
- DELIA: —¿Y qué te contestó?

Entra Herminda. Ya se le nota el embarazo.

- HERMINDA: —¡A esta mujer hay que hacerla de nuevo! Fui a la casa para despedirme y estaba tirada en la cama, deprimida y llorando sin parar.
- DELIA: —Podés llamar antes de entrar, ¿no?
- HERMINDA: —No estoy acostumbra, ¿qué querés?
- CELIA: —¿De quién hablás?
- HERMINDA: —De la primita Ada. ¿De quién va a ser? Pasaron un montón de meses y ella sigue con la idea fija. El mediquito, como le dicen uds., ahora me quiere a mí, pero ella no la entiende.

CELIA: —Esa sí que es desgraciada. Ahora que estaba bien, le vinieron a sacar el novio.

HERMINDA: —Fue a tirarse abajo del tren...

DELIA: —¡¿Y vos la dejaste sola?!

HERMINDA: —¡Ahh, no entendés! Cuando yo llegué a la casa, ya había vuelto. El tren no funcionaba porque hubo un descarrilamiento y la línea estaba parada.

CELIA: —¡No tiene suerte, Ada no tiene suerte...!

HERMINDA: —Yo no le saqué ningún novio. Él se enamoró de mí en cuanto me vio. Yo no hice nada para que eso pase.

DELIA: —¡¿Nada?! ¡Le mostraste las piernas y le zarandeaste el culo y las tetas en la nariz siempre que pudiste!

HERMINDA: —¡Con la ropa que vos me prestaste!

DELIA: —¡Ahora tengo yo la culpa! La ropa es mía, pero la mercadería es tuya.

CELIA: —¡Terminenla! (*Al borde del llanto*). A Adita un día la vamos a encontrar muerta y nadie va a tener la culpa.

Pausa larga.

HERMINDA: —(*A Delia*). ¿Cuándo te mudás?

DELIA: —Hoy.

HERMINDA: —¿Y vos Celia?

CELIA: —Me quedo unos días más. El patrón todavía no empieza con las refacciones. Va a esperar a que el novio de la hija cambie de trabajo y para eso faltan más de veinte días.

DELIA: —A esa chica la van a hacer casar muy joven.

HERMINDA: —Ya va para los diecisiete.

CELIA: —Recién cumplió dieciséis.

Pausa.

DELIA: —(*Señalando a Celia*). Esta fue a buscar a Isabel a la salida de la radio.

HERMINDA: —¡¿No me digas?! ¿Cómo te atreviste?

CELIA: —Un impulso.

HERMINDA: —¿Y...?

DELIA: –Toda una aventura. La siguió en un taxi... se sentó cerca de ella en un bar... le mandó una nota...

HERMINDA: –Dejá que me cuente ella. ¿Y te la contestó?

CELIA: –No. Se acercó y me la devolvió con mucha amabilidad. *(Pausa)*. Tiene una voz dulce y una mirada... que me puse a temblar, los labios me temblaban y no los podía contener. Traté de sostenerle la mirada, pero me puse colorada como un tomate. Entonces ella me sonrió y yo bajé la cabeza...

DELIA: –¿Y...?

CELIA: –Adelantó la mano con el papel y me dijo...

HERMINDA: –Dale, nena..., ¿qué te dijo?

CELIA: –Nada... Esperó a que yo la mire de nuevo. Tiene nariz un poco grande, pero le queda bien.

HERMINDA: –¿Y a mí que me importa la nariz? Seguí, que no tengo todo el día.

DELIA: –¿Por qué no la dejás que cuente tranquila? No le hagas caso, Celia, seguí.

CELIA: –Que yo me la imaginaba con una nariz más chica. Me sorprendió. También es bastante gordita.

HERMINDA: –Mejor. Vas a tener de donde agarrarte, porque si ella se piensa agarrar de vos...

DELIA: –¡Qué estúpida que sos! Esperá a que se vaya y después me contás a mi sola. Va a ser mejor.

HERMINDA: –Vine de visita.

DELIA: –Por eso, las visitas en algún momento se van.

HERMINDA: –Mejor no te escucho. ¿Y qué más, Celia?

CELIA: –¿De Isabel? Bueno... Cuando volví a mirarla, me dio la nota y me dijo en voz muy baja: “¡Hola, Celia...”. Casi me desmayo cuando dijo mi nombre... No me llamo Isabel, Aurelia es mi nombre. Tengo tres hijos y un marido que mide uno noventa y cinco, pesa ciento veintidós quilos y me aplasta cada vez que se me sube encima”. Hizo una pausa pequeña, miró para todos lados, como si alguien pudiera espiarla, sacó un lápiz y escribió su nombre y el número de teléfono debajo de mi nota. “Y cuídese, se mojó mucho y puede resfriarse”. Después se fue caminando despacio hasta la puerta, ahí se dio vuelta y me saludó con una sonrisa.

DELIA: –¿No me digas que...?

Celia asiente con la cabeza.

- HERMINDA: —¡Mirá el levante que tiene la “tortillita”!
DELIA: —¡No le digas así a tu hermana mayor!
HERMINDA: —¡Vos también sos mi hermana mayor!
DELIA: —Las dos somos tus hermanas mayores.
HERMINDA: —¿Y...?
DELIA: —Que nos debés respeto.
CELIA: —¡Terminenla, chicas!
DELIA: —No tenés por qué decirle tortillera.
HERMINDA: —Le dije “tortillita”. Es mucho más cariñoso.
CELIA: —Herminda, decime Celia y estamos todos conformes, ¿eh?
HERMINDA: —Sos mi hermana, ¿no te puedo llamar con cariño?
DELIA: —Está bien. A vos, en lugar de Herminda, te vamos a llamar cariñosamente “Putita”.
HERMINDA: —(*Picada*). ¡Perfecto! Ahora nos entendemos, “la Tortillita”, “la Putita” y para vos nombre compuesto “Vaca Putona”. ¿Te gusta?
DELIA: —(*Amenazante*). ¡Si no estuvieras embarazada, mirá...!

Pausa incómoda.

- HERMINDA: —No vine solo de visita, también me vine a despedir.
CELIA: —(*Lenta*). ¿Te vas de viaje?
HERMINDA: —No exactamente.
DELIA: —Explicate.
HERMINDA: —En los pueblos hacen falta médicos y mi marido me convenció para que nos fuésemos aunque sea por un tiempo a uno, no muy lejano.
DELIA: —Cuanto más lejos, mejor.
HERMINDA: —Ya me vas a extrañar.
DELIA: —Lo que voy a extrañar es que me uses la ropa.
HERMINDA: —¡Vos me la prestabas sin que yo te la pida!
DELIA: —Y me la devolvías sin lavar.
HERMINDA: —Siempre te la devolví perfumada.
CELIA: —¡A ver si la terminan! (*Pausa*). ¿Y cuándo se van?
HERMINDA: —Dentro de tres días. El sábado por la mañana.
CELIA: —¿Y a qué pueblo, si se puede saber?
DELIA: —¡Cerca del infierno, seguramente!

HERMINDA: —Nos pareció bien Blakier.

NOVENO CAPÍTULO

Herminda está sentada sobre la mesa cortándose las uñas de los pies. Está envuelta en un toallón y tiene el pelo recogido en un desprolijo rodete. Se escucha la voz de Celia.

CELIA: —Yo no sé cómo no pensás antes de hacer las cosas. Ahora tenés un hijo y todo es diferente. Tenés que pensar en esa pobre criatura, qué futuro le espera. *(Entra en escena. Está con una pollera y corpiño. Trae en la mano un par de medias de nylon que comienza a ponerse)*. Pensá un poco con la cabeza, Herminda.

HERMINDA: —Ya lo pensé.

CELIA: —¿Y entonces?

HERMINDA: —¿Estoy acá, no?

CELIA: —Por eso te digo, ¿cómo podés estar acá con el lío que hiciste para casarte, que casi se mata tu prima y todo? ¡Ay, qué desgracia! Menos mal que el novio de la hija del patrón la dejó plantada dos días antes de la boda; si no, no sé dónde ibas a vivir vos. Tuviste suerte, mirá.

HERMINDA: —Hoy empiezo la nueva novela.

CELIA: —Sí, ya sé, pero como para novelas estoy yo...

HERMINDA: —¿Trabaja Isabel?

CELIA: —No se llama Isabel, se llama Aurelia. Y ni me la nombres a esa. Me usó y acá me tenés... de nuevo sola. ¡Ni pienso escucharla!

HERMINDA: —Verla, querrás decir. Se pasó a la televisión.

CELIA: —No me cambies de tema... Estábamos hablando de vos y de tu hijo y me venís con esto.

HERMINDA: —No va a ser el primer chico que se críe sin padre.

CELIA: —¿Cómo podés hablar así? La presencia masculina es necesaria en una casa. ¿O no lees las revistas vos?

HERMINDA: —Así nos fue a nosotras...

CELIA: —El caso es distinto. Nosotras tuvimos mala suerte con esa presencia. Pero tu hijo no. Por otra parte, un chico criado por tres mujeres va a ser un maricón.

- HERMINDA: –Me aburrí en el campo. Además, ese olor en el aire... Te juro que mi única diversión era el peoncito, hasta que él nos pescó un día que llegó antes del consultorio.
- CELIA: –¡Y lo contás así, sin ninguna vergüenza!
- HERMINDA: –Es la verdad y no me da vergüenza. De todas maneras, no hay problema, porque me va a mandar para la manutención y educación...
- CELIA: –¡Vos no tenés cara!
- HERMINDA: –(*Airada*). ¡Está bien! ¡Si no querés que nos quedemos, agarro a la criatura y me voy a una pensión de por ahí y que Dios nos ayude!
- CELIA: –¡No grites, que podés despertar al nene! ¿Y desde cuándo te encomendás a Dios vos?
- HERMINDA: –¡Desde que me dejaron sola con el viejo!
- CELIA: –No saques historias viejas, que ahora tenemos cosas más importantes que atender. Vos todavía no sabés lo que es la vida.
- HERMINDA: –Sé que no es como en las novelas. (*Entra Delia, está enojadísima*).
- DELIA: –¡Vamos a la pieza que está por empezar el primer capítulo!
- CELIA: –¿Cómo podés pensar en una cosa así en un día como hoy, Delia?
- DELIA: –(*A Herminda*). ¿Vos te pensás quedar a vivir con nosotras?
- HERMINDA: –Ya le dije a Celia que, si querían, me iba a una pensión.
- DELIA: –Te podés ir al departamento de Ada, total queda desocupado.
- CELIA: –¡No seas morbosa, Delia!
- HERMINDA: –Lo único que falta es que me eche la culpa a mí.
- DELIA: –De vos puedo creer cualquier cosa.
- CELIA: –Fue pura coincidencia la llegada de Herminda con la muerte de Adita. En definitiva, ella siempre trató de matarse y al final lo logró sin quererlo. Yo siempre le dije que tenga cuidado con el gas, como ella no tenía olfato...
- DELIA: –Tendrás que buscarte un trabajo, no pensarás vivir de nosotras.
- CELIA: –Es peligroso cerrar todo... siempre hay que dejar alguna ventana abierta.
- HERMINDA: –Mi marido me va mandar algo de plata todos los meses. De todas maneras, la que decide acá si me quedo o no es Celia. Vos sos una recién llegada como yo.
- CELIA: –La vecina se dio cuenta por el olor, que llegó hasta su casa, pero llegó tarde. Adita estaba tendida en la cama, como dormida, pero muerta.

DELIA: —Yo volví para hacerle compañía a Celia y porque había lugar de
sobra...
HERMINDA: —¡Y porque no te bancaste la cama de dos plazas!
DELIA: —¡Mocosa de porquería! (*Delia amaga un cachetazo y Herminda la enfrenta*).

Silencio.

CELIA: —La novela solo dura media hora. Pueden verla si quieren, yo no
tengo ganas. (*Delia, contrariada, se mete en la pieza*). Tené cuidado de
no despertar al bebé. Poné bajo el volumen y cambiate mientras
tanto, que, si no, vamos a llegar tarde al velorio.
HERMINDA: —Si uno se pierde el primer capítulo, después no entiende qué pasa.
(*Despacio se dirige a la pieza. Celia queda sola. Reflexiona*).
CELIA: —No hay caso, no puedo escuchar la televisión. (*Mira al vacío*).
¡Pobre Ada... siempre tan romántica o tonta... no sé...!

La luz cae lentamente sobre Celia.

FIN

La continuidad de las tradiciones teatrales: el grotesco en la obra de Omar Aita

Podemos vislumbrar que el primer acercamiento formal de Omar Aita (Lanús, 1947-2017) a la literatura y a la escritura se dio en el año 1966, cuando entra en la carrera de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires, que abandonaría al poco tiempo. Ese momento de incertidumbre lo lleva a aceptar la propuesta de su hermana, a través de un amigo actor, e ingresa así al mundo de las artes escénicas. En 1968, cursa actuación con Marcela Sola en el Teatro Candilejas. Esta vez, es el servicio militar el que lo obliga a dejar el curso. Un año después, su padre le brinda información sobre la existencia de la Escuela Provincial de Teatro de Lomas de Zamora, donde finalmente realizará su formación. Cabe destacar que, más allá de su acercamiento al ámbito formal, proviene de un hogar en el que era frecuente ir al teatro, por lo que siendo niño solía acompañar a sus padres.

Estudia en la mencionada Escuela Provincial de Teatro entre 1969 y 1973 y tiene entre sus compañeros a Silvia Galván, Daniel Spinelli, Carlos Canosa, Claudia Eichenberg, Elio Gallipoli y Graciela Serra. Cada uno sigue distintos caminos en relación con la dramaturgia, la actuación, la docencia y la dirección. Podemos asegurar que la escuela significó, para el conurbano sur de la provincia de Buenos Aires, un punto de irradiación de las artes escénicas, lo que constituyó al Partido de Lomas de Zamora en el centro de mayor concentración y producción teatral de la región hasta la actualidad. La dictadura cívico-militar de 1976 hizo estragos y determinó no solo el cierre de la escuela, sino también un quiebre en la producción local. Sin embargo, gran parte de sus egresados deciden quedarse y, apenas iniciada la democracia, reactivan la producción, crean salas independientes y comienzan a formar a las nuevas generaciones. Entre ellos se encuentra Omar Aita.

Cuando Aita termina sus estudios, la escuela cumplía veinte años e inaugura lo que se denominó postítulo, y le otorga una beca al mejor curso. El grupo elige como docentes a Elio Gallipoli para el curso de actuación y a Ricardo Monti para el de dramaturgia. Fue este su primer acercamiento a la escritura teatral. Si bien no vuelve a incursionar en ella hasta veinte años después, siguió desarrollando la actividad como autor de cuentos y de poesías.

Desde su egreso hasta el golpe de Estado de 1976, solo trabajó de actor en obras como *De nosotros* (1974), de creación colectiva, con dirección de Gallipoli y con la Compañía Del Arco Iris Enojado dedicada al teatro para niños,

bajo la dirección de Ruben Vilela, entre otras. No obstante, se gana la vida como trabajador de YPF, donde militaba —también lo hacía en la Escuela— gremialmente, aunque no formaba parte de ningún sindicato. Durante la dictadura de Juan Carlos Onganía (1966-1970), ya había recibido en varias oportunidades a la policía con el fin de “advertirlo”. En 1976, pasa al silencio junto a su mujer, Silvia Galván, y otros compañeros, circunstancia que les vale no poder trabajar en el ámbito público. Se las rebusca como artesano hasta que forma con Galván un dúo de payasos. Para 1980 era un éxito que se movía entre fiestas y carpas circenses. Con el regreso de la democracia, consciente de que esa no era la salida laboral que deseaba, se incorpora nuevamente al campo teatral. En 1984, inicia su carrera profesional en el teatro para niños, que se erigió como puente con sus experiencias anteriores. En 1989, pasa de actor a titiritero. Gracias a su entrenamiento y trabajos previos con Gloria Díaz y su Grupo Divertíteres ingresa al Grupo de Titiriteros del Teatro General San Martín. Lo dirigen allí Ariel Bufano, Omar Grasso y Adela Mangani y, por fuera del grupo, Guillermo Heras y Manuel Iedvabni.

En la década del noventa, decide apartarse de la actuación: había encontrado allí un techo. No se considera un buen actor y comienza a adquirir una visión totalizadora y panorámica de las puestas, hecho que lo impulsa a dedicarse de lleno a la dramaturgia⁹² y a la dirección: “Como director, siento mía la obra; como actor, siento mío el personaje”⁹³.

Canaliza su inquietud por la dramaturgia tomando un taller dictado por Mauricio Kartun, en la Asociación Argentina de Actores, en 1991. Nace en él su primera obra, *Arriba hermano*⁹⁴, premiada ese mismo año como mejor autor y mejor temática de la Provincia de Buenos Aires. Poco después, se estrena en el Centro Cultural Recoleta, bajo la dirección de Ricardo Migueles, y en 2010 la dirige el autor.

Una nueva problemática, que no había percibido como actor, le surge con el estudio de la dramaturgia: la gran influencia del teatro europeo. Abordar el estilo europeo, de por sí, traía un plus: su legitimación en el campo teatral. Así,

⁹² Además, ha realizado varias adaptaciones, entre ellas: *Romeo y Julieta* de W. Shakespeare (1994), *Hansel y Gretel* de los Hnos. Grimm (1995), *Los siete locos* de Roberto Arlt (2009), todas bajo su dirección.

⁹³ Las palabras del autor, que aparecen en este estudio, son producto de entrevistas realizadas en el verano de 2011.

⁹⁴ Se publica en 2019 en la Antología compilada por Ricardo Dubatti: *Malvinas II. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* por Ediciones del CCC, Buenos Aires.

la influencia extranjera y la tradición nacional quedaban enfrentadas. Aita se identifica con esta última, en especial con la línea discepoliana. No casualmente, en 1993, Tito Cossa será su maestro en esta disciplina, quien como creador reconoce la herencia de Gorostiza, de Discépolo y, más atrás, de Florencio Sánchez. Cossa le aportó uno de los fundamentos de su escritura: no traicionar el estilo propio. Su producción dramática revaloriza el teatro argentino y su estética se inscribe en el grotesco. Un grotesco violento, signado por la crueldad y el humor negro, con la clara intención de profundizar lo tragicómico. La mayoría de sus obras se encuentran bajo esta línea, entre ellas: *El canto de la oveja* (1995), distinguida con el Segundo premio del Concurso de Teatro ADAI (Asociación de Actores Independientes de Mar de Plata) y con una Mención de honor en el Concurso Atahualpa del Cioppo 50 Aniversario de Teatro El Galpón de Montevideo, en 1999, y en 2011 gana el Concurso a la coproducción de la obra en el III Festival de Artes Escénicas Buenos Aires Gran para el estreno y su publicación; *Familia de Vancini y Antonia, su mujer* obtiene el Primer premio en el Concurso de Dramaturgia Encuentro de Escritores Patagónicos, en 1995, y su publicación en Ediciones Último Reino, es, además, estrenada por Villanueva Cosse en 1997, por Luis Molina en 2000 y por su autor en 2007, y *El mal de la paloma*, destacada con una mención especial en el Concurso para Autores Provinciales de La Comedia de la Provincia de Buenos Aires y con una mención de honor en los Premios Regionales de la Secretaría de Cultura de la Nación, fue llevada a escena por Mónica Viñao en 2001.

Iniciada la primera década de este siglo, decide dirigir sus obras porque logra distanciarse de ellas y contemplar la posibilidad de reescribirlas como director. Estrena entonces: *El troesma* (2003), *Hola, amor mío* (2004), *Familia de Vancini y Antonia, su mujer* (2007), *Piernas entrelazadas* (2010) y *El canto de la oveja* (2011)⁹⁵.

LA COCINA DE AUTOR

Más allá de las diversas prácticas en torno a la escritura teatral con todas sus categorías e hibridaciones, Omar Aita responde al concepto de dramaturgia de autor: “Escribo en soledad. Escribo con el cuerpo. Transpiro. Para mí es un ejercicio corporal y mental. Cuando escribí *El mal de la paloma*, era invierno. Yo estaba en el escritorio. Hacía frío y terminaba escribiendo en cuero”.

⁹⁵ Ha dirigido, además de sus obras, *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (2005), *Medio punto... Corpiñeras* de Miriam Russo (2006), *La foto. Estampa de un baby shower* de Araceli Arreche (2007), entre otras.

Crea sus textos previa e independientemente de su labor de dirección o de actuación. Son obras con autonomía literaria, textos concluidos, con presencia de matrices de representación explícitas.

Aita pone en cuestionamiento el concepto de dramaturgo. Lo que implica una diferenciación, según lo que él plantea, entre “guión escénico” y dramaturgia. Si bien valoriza la posibilidad de escribir unas pocas palabras, a partir de las cuales se crea una escena dramática; no considera ese producto un texto, ni a su creador un dramaturgo propiamente dicho. Cuestiona, del mismo modo, ciertas premiaciones en este campo, cuando las obras solo llegarían a comprenderse en escena y no en su lectura textual. Lanza incluso un desafío respecto del interés que podrían despertar esas dramaturgias dentro de cincuenta años, confrontándolas con obras de la talla de Mauricio Kartun.

Esto no significa que los textos elaborados *a priori* —antes e independientemente— de la puesta en escena se vean imposibilitados de una reescritura en el espacio, ya sea desde el cuerpo de los actores o desde la dirección propia o ajena. Es que Aita coloca nuevamente al texto dramático en el centro de la escena y delimita el concepto de dramaturgo: es quien le otorga estatuto literario a una obra.

Por eso, entre sus referentes dramáticos nacionales e internacionales, además de los nombrados anteriormente, se encuentran Carlos Somigliana, por desnudar la esencia del hombre; Griselda Gambaro, por su poética del absurdo; Patricia Zangaro, por su revalorización de Discépolo y el grotesco en la actualidad; Florencio Sánchez, por su profundidad humana y Tennessee Williams, por su diversidad de géneros e intensidad en la escritura.

En cuanto al proceso de creación de la escritura dramática, ni bien encuentra una motivación, se establece un tiempo —no más de un año—, en el que incluye un período para una exhaustiva investigación, que luego se traduce en el lenguaje de los personajes, acorde a la clase social que representan, y en el tratamiento contextual. Cabe destacar la investigación que se vislumbra detrás de la obra *Piernas entrelazadas*, ambientada en los años cincuenta, a fines de la segunda presidencia de Perón. En ella logra, a partir de la figura de la mujer obrera, dar cuenta indiscutible de la intimidad y la sexualidad en el ámbito privado, y de la participación gremial en el ámbito público que marcaron la época.

Estos personajes populares son una marca distintiva en la poética de Aita, íntimamente ligada a la materialidad de su escritura, la cual parte de la observación de su barrio y de la ciudad de Lanús: el tren, las escenas callejeras, las conversaciones y problemáticas de los vecinos en tiempos más cercanos

o pretéritos. De esta manera, la identidad local se pone en diálogo con la construcción de la identidad nacional a partir de lecturas del pasado histórico.

El cine funciona como una fuente para su escritura dramática. Amante del cine italiano, especialmente del neorrealismo y sus reminiscencias, como la comedia italiana de los años setenta, conserva la crítica social y da un giro mayor al introducir un humor sagaz y burlón, punto clave para nuestro escritor, y presente en un abanico de filmes predilectos que abarca desde *Ladrón de bicicletas* (1948), de Vittorio De Sica, hasta *Mimí metalúrgico* (1971), de Lina Wertmüller.

Se trata, en este caso, de la transmisión de ciertos códigos estéticos e ideológicos, como la tipología de personajes, los tópicos y los recursos humorísticos, a su dramaturgia.

La sociedad deshumanizada, la pobreza, la desesperanza, el fatalismo, la preocupación por salir airoso de los problemas cotidianos, la pérdida de valores tradicionales por ambiciones ridículas y triviales son temas que ponen en contacto algunas piezas de Aita con el cine antes mencionado. Se suman a este cruce el tratamiento de un humor cruel en situaciones dolorosas y la presencia de personajes populares.

El cine, como un corpus referencial, da cuenta no solo del tipo de motivos escogidos, sino también de la intencionalidad con que los ha utilizado, es decir, la correspondencia entre lo temático-morfológico de nuestro autor con la finalidad político-social en torno a los sectores marginados que coloca en escena.

Cabe aclarar que algunas de las características mencionadas respecto del cine italiano en su obra las comparte con el grotesco discepoliano. No obstante, no creemos que una vertiente excluye a la otra, sino que, por el contrario, la confluencia de ambas subraya y refuerza aún más su estilo.

UN RECORRIDO

El gran corpus conformado por una decena de obras de su autoría, que abarcan dos décadas, permite visualizar una poética que incluye, principalmente, el grotesco, el drama y el cruce entre ambos y, en menor medida, el drama de giro poético, la comedia y el monólogo.

Su primera pieza, *Arriba hermano*, está centrada en dos personajes marginales: un exjugador de fútbol del Club La Maquinita, Dos y Medio, y un excombatiente de Malvinas, Mostaza, ambos encerrados en una precaria casilla de madera, al lado de un potrero. Conservan algo de lo que fueron en sus épocas de “gloria”: uno, la pierna derecha mutilada desde la rodilla —en realidad, cree haberla perdido—; el otro, el uniforme de guerra.

En plena soledad y opresión evocan ese pasado “triumfal”. El presente se escurre, mientras esperan la llegada de la hermana del exjugador y miran un partido de fútbol desde la ventana. En esa espera, el tiempo presente pierde su lógica, se quiebra y los devuelve al pasado. Hay una clara conciencia sobre los hechos ocurridos en años atrás y, paradójicamente, una pérdida de la referencialidad y la certeza del hoy. No existen hechos actuales donde anclar la vida. Lo mejor ya pasó. Son dos perdedores.

El patetismo se acentúa con el ejercicio del humor en situaciones que despiertan piedad:

MOSTAZA:—(*Riendo*). Si me pegás una patada, te caés de culo.

DOS Y MEDIO:—Te burlás de un inválido. Soy joven todavía, tengo tiempo.

MOSTAZA:—¿Tiempo?

DOS Y MEDIO:—Sí, tiempo de que me crezca, y de cagar a patadas a más de uno. Así como la pierna me desapareció de golpe, también me puede crecer de golpe⁹⁶.

Este grotesco cruel, otra marca de su poética, emerge de forma más ligera en *El canto de la oveja*, y crece en obras posteriores como *Familia de Vancini y Antonia, su mujer*, hasta llegar a su máximo recrudescimiento y espesor en *El mal de la paloma*.

En *Arriba hermano*, se aborda un tema escasamente tratado en el arte, en general, y en el teatro, en particular: la Guerra de Malvinas. Mientras los personajes reconstruyen la memoria individual, se van deslizano progresivamente algunos tópicos de la historia colectiva: las vejaciones y la tortura a los soldados, el abuso de poder de los militares, la estafa, entre otros. Para Aita es fundamental la lectura de los sucesos de 1982 como otro genocidio de la dictadura: “Cuando eso sucede —aclarar el autor—, se sabe y queda delimitado quién es el enemigo”.

Más adelante, retomará la última dictadura argentina en *Esqueletos y Sincronía*. Estas piezas comparten otros aspectos, además de tomar la historia nacional reciente: son contemporáneas respecto de su momento de escritura, abandonan el grotesco, inauguran el drama, y entran a poner en juego lo simbólico y las variables temporales y espaciales en su composición.

⁹⁶ Las citas de las obras que no tienen referencia editorial corresponden a la obra idéntica de Omar Aita al momento de nuestra investigación.

Esqueletos está construida en estampas que abarcan más de veinte años de los distintos momentos históricos de la vida de los protagonistas, al borde del Riachuelo, en la Boca. El río oficiará como elemento simbólico en la conformación de los personajes antagónicos: uno será el río caudaloso y el otro, el remanso; que, a su vez, se traducirá en la tipología del militante: el utópico frente al conformista, el fiel a sus ideales frente al traidor. Pero el río, además, es el lugar que cobija a los esqueletos de los desaparecidos y el que frenaba la llegada de los obreros a pedir por su líder.

Sincronía da cuenta de una mujer encerrada hace años en un cuarto, a partir de un pacto acordado con el hombre con el que vive. Ella no logra recordar ni el pacto, ni su identidad, ni su pasado. A partir de un discurso irónico que alcanza la perversidad, él, quien dice protegerla de un afuera amenazador, se va configurando como secuestrador. Es por ello que la obra puede leerse como una metáfora posible de la dictadura en el contexto argentino.

Por otra parte, el peronismo aparece solapadamente, no solo en *Sincronía*, sino también en *Arriba hermano* y en *El canto de la oveja*, como momentos evocados por los personajes, y en *Piernas entrelazadas*, situada en pleno gobierno justicialista, en Buenos Aires de 1953, con mayor incidencia.

En *El canto de la oveja*, la acción transcurre en la antesala de una casa mortuoria donde están velando a Caneta. Todos los presentes se disputan un famoso jilguero cantor, la Ovejita, única herencia que ha dejado. Uno de ellos, obrero y amigo de la familia, lo reclama para el Movimiento Peronista, y a través de la hipérbole —el recurso humorístico con más desarrollo en la obra—, el jilguero llega a la cima de la idealización:

Meco: (...) En ese momento, el general salió al balcón, miró la Plaza repleta de compañeros, llena de pueblo, de trabajadores; entonces, paseó la mirada de izquierda a derecha, como siempre, pero la detuvo en el centro donde vio a Caneta subido al mástil y a la Ovejita, esta paró de moverse inmediatamente; la gente reunida hizo un silencio sepulcral, hasta los bombos se callaron (...). Entonces, Perón levantó los brazos, sonrió y, cuando dijo: “Compañeros”, la Oveja se puso a cantar como nunca. La plaza entera reventó en un aplauso, los bombos comenzaron a sonar nuevamente y todo fue una fiesta; el general tuvo que esperar como diez minutos para retomar la palabra, y la Ovejita acompañó el discurso con su canto. (2011, p. 28)

A través de Meco se construye el discurso de la clase trabajadora identificada con el primer peronismo de una clara oposición entre obreros y patrones, entre trabajadores y explotadores. A medida que avanza la obra, con la aparición del personaje Don Marimón, dueño de la fábrica donde trabajaba el difunto, el enfrentamiento y la conciencia de clase se profundizan. Por otro lado, en *Arriba hermano*, la figura de Perón surge como un claroscuro nostálgico de un pasado mejor.

Tanto *El canto de la oveja* como *Piernas entrelazadas* están situadas en la década del cincuenta, sin embargo, es en esta última donde adquiere el contexto social y político de la época una mayor dimensión. Tres hermanas migran del campo a la ciudad para trabajar en la fábrica e inician su participación política en el “terreno de los varones”. Tengamos en cuenta que los años cuarenta se caracterizaron por una gran inmigración interna desde zonas rurales a los centros urbanos debido a la industrialización. La figura de Eva, para las mujeres de los sectores más carenciados, se erige como modelo: “...en la rama femenina todas se quieren parecer a Evita”, asegura la más joven de las hermanas al referirse a las compañeras. Son momentos de cambio en lo público y en lo privado. Las mujeres trabajan, se organizan para la participación, obtienen el derecho al sufragio y reivindicaciones en el campo laboral. Se consume más, por lo que se abren nuevos rubros para ellas como vendedoras o empleadas y salen de la fábrica Alpargatas para entrar en Palmolive. Las mujeres pobres traen, también, la felicidad y la belleza al mundo del trabajo. Todo esto aborda tangencialmente la obra de Aita, para dar lugar a la “revolución” que pasa puertas adentro. Se centra en la intimidad de estas mujeres, en la sexualidad y en la sensualidad, y en la manera en que rompen con los modelos impuestos por décadas anteriores. No condenan el lesbianismo ni la masturbación ni el goce sexual. Se mueven con mayor libertad en una atmósfera delicada y profundamente femenina.

Sin embargo, sus obras no son ni partidarias ni panfletarias; pero sí hallamos en ellas una crítica política y social que va más allá de las temáticas abordadas. Esta crítica puede darse tanto desde la deformación física de los personajes, para acentuar la desintegración social (*Familia de Vancini y Antonia, su mujer*), como en las transformaciones del hombre en animal (*El mal de la paloma*) o del animal en hombre (*El canto de la oveja*), poniendo en tela de juicio los ideales tradicionales del hombre.

A principios de 2017 Omar Aita comienza el ensayo de *El uno sin el otro*, su último texto dramático, que no llega a ver en escena. Su hijo, Leandro Aita,

se hará cargo de la dirección después de su fallecimiento. Una obra que pone nuevamente la institución familiar en conflicto.

Definitivamente, la profundidad y el espesor de la dramaturgia de Aita nos permiten emprender múltiples caminos de lecturas posibles. Estamos frente a un autor que se ha preocupado y ocupado de no dejar afuera al lector/espectador, lo que habla claramente de su coherencia estético-ideológica.

Patricia Devesa

Bibliografía

- Aita, Omar, 2011, *El canto de la oveja*, Buenos Aires, Ediciones Doc/Sur y Ediciones Artes Escénicas.
- , 1996, *Familia de Vancini y Antonia su mujer*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino.
- , *Obras completas*, en forma virtual, inéditas.
- De Giulio Césare Castello, 1965, “El Cine Neorrealista Italiano”, *Cuadernos Eudeba* N.º69, Buenos Aires, Eudeba.
- Dubatti, Jorge, 2002, *El teatro jeroglífico*, Buenos Aires, Atuel.
- Fernández Chapo, Gabriel, 2009, “Omar Aita y la propuesta dramática de los nuevos marginados” en *Estéticas de la periferia*, Buenos Aires, Ediciones del CCC y Ediciones Doc/Sur, pp. 51-58.
- Kartun, Mauricio, 2006, *Escritos 1975-2005*, Buenos Aires, Colihue.
- Pellettieri, Osvaldo, 2002, *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires, Galerna.
- Peña-Ardid, Carmen, 1992, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.

UN VIAJE POR LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES



Beatriz Catani

UN VIAJE POR LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Obra presentada en el *Festival Theater der Welt*, en 2010, donde integró la Serie “Schöne Aussicht” (Bella Vista) coordinada por Christine Peters. Esta edición del Festival, dirigido por Frie Leysen, tuvo lugar en el *Theater an der Ruhr* en Mülheim y en el Schauspiel Essen, Alemania.

En verdad, esta presencia de los viajes hechos (y que de algún modo se organizan en mí como un viaje único) pertenece a un mundo del pasado, un mundo casi mítico, tal vez hasta algo fantasmagórico.

A detailed map of Argentina showing its geographical outline and a network of roads. Major cities are marked with white circles, and smaller towns with black dots. Roads are represented by lines with various numbers indicating distances or road types. The map includes labels for cities such as Santa Rosa, Carhué, Bahía Blanca, Mar del Plata, and Buenos Aires, along with various road numbers and distances.

Beatriz Catani 347

del cual se decía tenía propiedades curativas). Viajar por los pueblos de la Provincia da, en parte, la sensación de estar de alguna manera siempre en el mismo lugar, tal es el parecido entre ellos: los árboles, las plazas, el trazado de las calles, las casitas, dispuestas de manera similar parecen ser casi las mismas.

¿Es esto un recuerdo? ¿Es real? En principio, se basa en acontecimientos, pero están tan descentrados, tan en los márgenes de la historia, que pueden parecer, sencillamente, ficciones.

¿Por qué estas imágenes del pasado para pensar en nuestro tiempo?

Tal vez porque nos interesa encontrar sentido en esos espacios que más se nos resisten.

También seguramente porque esta zona, estos viajes primeros y sus imágenes —las reales y las construidas— son mi referencia, mi modo de captación y comprensión del mundo. Un modo de desciframiento íntimo, tal vez.

Imágenes del tiempo que me acompañan y, de alguna manera, me determinan.

Borges, que no tenía la costumbre de leer los periódicos, decía que, ante el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial, dudó en qué hacer; y que, finalmente, su decisión (sabiendo que estaba muy lejos del escenario en conflicto) fue leer los Anales y la Historia de Tácito, guerras también, pero de la literatura clásica. O sea, fueron esas sus referencias (personales) para comprender el mundo, y no la actualidad, más voraz, desordenada, incomprensible y efímera.

En 1985 se inunda Villa Eppecuén, y, desde entonces, gran parte de la ciudad —sus edificios, sus plazas, sus casas— quedó sumergida en el agua.

NOTA (2)



Estuve en La Villa del Lago Epecuén (un balneario de la Provincia de Buenos Aires, a una distancia aproximada de 500 km de Buenos Aires), viajando con mi madre, mi abuela y una hermana de mi padre. Pasamos allí una gran parte de un verano muy caluroso.

De mis recuerdos: la presencia absoluta de la sal, no solo en las aguas del balneario, sino, incluso, en aquello que comíamos y bebíamos, y mis constantes quejas derivadas de esa situación. Así como también, por la profusión de viejos y enfermos —seguramente ligado a las propiedades curativas que se le asignaban a sus aguas—.

De todas formas, me alegré con algunos paseos a caballo, escaparnos en la siesta con mi abuela, las canciones y números musicales que acompañaban la cena en el hotel, y las variadas leyendas sobre los orígenes de la ciudad: Una princesa araucana que, llorando sin consuelo por la muerte de su amado, formó con sus lágrimas una inmensa laguna en la que fue desapareciendo en su interior. Estas leyendas, así como el nombre mismo de la Villa, tal vez se expliquen porque los araucanos, indígenas que habitaban el sur del país, conocían y visitaban la laguna durante el siglo XIX.

He guardado una singular imagen de este balneario, una fotografía publicada en un periódico local: una ciudad inundada en la que lo único que se distingue es una gran cruz. Esta es la foto de Villa Epecuén.



Acá hubo una vez más de 150 hoteles, casonas de turismos con termas de propiedades curativas —que alguna vez fueron el orgullo de la ciudad—, iglesias, hospitales, escuelas, terminales de transporte, comercios, familias.

Hay una ciudad allá, abajo.

Ahora yace en ruinas, en una extensión de kilómetros, bajo el agua.

Hay una extrañeza. El mundo en el que creíamos estar en el lugar que nos corresponde (o en un lugar seguro) es inestable, es inhabitable.

Somos extraños entre extraños. La ciudad familiar es ahora completamente ajena.

Un paisaje vacío y olvidado.

Allí, de algún modo, es la realidad lo que ha desaparecido para siempre

¿Cómo entender la naturaleza?, ¿cómo la percibimos y cómo nos aproximamos?, ¿este fenómeno es solo natural?, ¿es también político?... La dimensión sensorial de la imagen recuperada del pasado nos vuelve a estos interrogantes.

Tal vez pensar en la lucha del hombre contra la superioridad de la naturaleza; o en la imagen de la propia naturaleza desbordándose, de una naturaleza que no deja de evidenciar sus excesos y nuestras vulnerabilidades.

El enigma no se ha resuelto hasta hoy, algunas investigaciones consideran probable que la misteriosa Epecuén, construida sobre un lago sin salida al mar, haya sido vulnerable a la construcción de canales entre las lagunas y lagos que componen el sistema de las encadenadas. (Laguna Alsina, Lago Cochicó, Lago del Monte, Laguna del Venado y Lago Epecuén) Esta idea de unir el sistema de lagos por canales fue sustentada por algunos estancieros del oeste de la Provincia, que, ante las sequías de la zona, esperaban recibir los beneficios de las mayores precipitaciones de las cuencas superiores.

Sin embargo, los excedentes de agua se acumularon con tales aumentos, que el 10 de noviembre de 1985 el agua venció la defensa y los muros de contención de 10 metros de altura y el pueblo se inundó entero.

¿Qué pasó con la gente que vivía allí?

Ante la irrupción de las aguas, los habitantes de los barrios de la Villa Epecuén huyeron con sus bienes transportables a la ciudad cercana (distante a 8 km) de Carhué.

Mientras las aguas iban tapando unas tras otras hileras de casas y las vigas y la mampostería flotaban como pescados a la deriva

También el cementerio quedó bajo el agua: los ataúdes de los nichos flotaban sin rumbo, mientras que, los que estaban bajo tierra, quedaron olvidados para siempre en las profundidades del agua.

En los cuatro días siguientes todos los habitantes abandonaron su villa.

Su mirada, la mirada de los que sobreviven, de los que se fueron de aquí,

es una mirada al vacío, una mirada que atraviesa los vapores del agua salada y se hunde en los ojos de las vacas —el típico ganado de las pampas— que yacen ahogados a los costados o directamente flotando, junto a los muebles, vestidos, colchones, cajas, que lentamente van hundiéndose en las profundidades del secreto de la ciudad desaparecida.

Y hoy, veintiséis años más tarde, la ciudad sigue bajo el agua.

Lentamente, con el transcurso de los años, los habitantes abandonaron todo intento de lucha ante lo irrevocable, volvieron la espalda al agua y construyeron en Carhué su nueva vida con medios que fueron, según sus crónicas, en constante disminución.

La zona hoy se puede recorrer en lancha, con la precaución de esquivar algunos techos, algunos tanques de agua, no mucho más.

Así cuando la ciudad sigue estando sumergida, cuando es común ver buzos en la cotidianidad de la villa, cuando la salinidad de las aguas deteriora todo lo que está bajo de ella —la laguna tenía más sal que el Mar Muerto—, y todos los emblemas de la ciudad desaparecida se desmoronaron definitivamente, a 3 km de la ciudad ha quedado intacto el edificio del Matadero.



Este es un dato sugerente.

Y vuelvo ahora a la cruz de la primera imagen. Esa cruz es lo único visible por años de esta ciudad.

Comienza entonces otra historia. Otro viaje.

Ambos, la cruz y el Matadero, son parte de una obra misteriosa y relegada del arquitecto Francisco Salamone que construyó más de 60 edificios en cuatro años en más de 20 pueblos de la Provincia.

Así que el puente entre estos signos de resistencia, de sobrevivencia a las imposiciones del tiempo y la naturaleza, lo que hay en común en ambos, es la presencia de Francisco Salamone.

NOTA (3)

Municipalidad de Rauch



Municipalidad de Cnel. Pringles



Municipalidad de Tornquist

Francisco Salamone fue un constructor siciliano, que trabajó en la pampa durante unos pocos años, que le bastaron para construir una gran cantidad de edificios. Más de 60 en más de 20 pueblos. Fundamentalmente, municipalidades, cementerios y mataderos.

Tornquist fue el pueblo de casi todos mis veranos. El centro de mi atención era su plaza (con un lago al que iba a dar de comer a los patos y nutrias, y a pescar mojarritas que indefectiblemente morían en las botellas improvisadas como peceras). Y rodeando la plaza, el edificio de la Municipalidad. Muy alto para mí y para Tornquist. Me producía orgullo que un familiar mío trabajara en ese edificio.

Con mis visitas a otros pueblos cercanos, Coronel Pringles, Saldungaray, comprobé con cierta extrañeza y desilusión el enorme parecido de sus edificios municipales. Un parecido esencial: el mismo edificio, en el mismo lugar, en el mismo cielo. Así de idénticos se veían.

Estos eran los edificios municipales, de los cuales Salamone debe haber construido entre 15 o 20, y que sobresalen y se destacan por su imponentia en los pueblos provincianos.

También, en uno de nuestros viajes, en un paseo por Azul, conocí otra de sus obras: el pórtico del cementerio (sin saber aún, naturalmente, que se trataba de este constructor).

Mi padre tenía la costumbre de cortar el viaje con un descanso, elegir un lugar para estacionar, tomar un té o un refresco a un costado del auto. Así que, como otras veces, dejamos la ruta para entrar en Azul, y, sin saber la dirección, tomamos un camino interno que terminó llevándonos a un edificio increíble.

Tiempo después supe que era la entrada del cementerio.

Se trataba de un pórtico impresionante, muy alto, y con una figura que horrorizaba un poco.

Imponente. Enorme, al menos para el llano de la provincia y mis pocos años.



Cementerio
de Azul



Cementerio
de Saldungaray

Es un hecho sabido que la historia se cuente en los intersticios, así como solo en los intervalos puede darse el movimiento.

Y la historia de la Provincia bien podría ser contada por ciertos objetos y monumentos que llevan el sello de este constructor.

Sus imponentes monumentos, en los pueblos de Balcarce, Rauch, Carhué, Guaminí, González Chaves, Saliqueló, Tres Arroyos, Coronel Pringles, Azul, Chillar, Cacharí, Alberti, Vedia, Laprida, Lobería, Pellegrini, Tornquist, Saldungaray y Tres Lomas dan la impresión de haber irrumpido en medio de la pampa, de la llaneza de la provincia. Unas construcciones desmesuradas y absolutas en medio de una provincia chata, calma y paciente.

Sin esfuerzo aparecen en el recuerdo de estos viajes las baldosas de la Plaza San Martín de Azul. El diseño, que Salamone pensó en zigzag, las hacían parecer ondular por el aire, dando una sensación de irrealidad, de tiempo desplazado. Y, completando esta impresión, unas extrañas lámparas futuristas y unos bancos de diseño hostil.



Mariano Llinás, un singular y joven director de cine, en su película “Historias Extraordinarias” también referencia algunos de estos monumentos.

Se ha considerado la obra de Salamone como espantosa y atada a un proyecto político de ideología fascista. Sus trabajos fueron encomendados por el gobernador conservador Manuel Fresco.

Un arquitecto de la provincia, Alejandro Carrafanq, comenta en una monografía al respecto:

“Yo soy de Coronel Pringles. De chico, en mi casa no se iba a la plaza de Pringles porque se consideraba horrible. La obra fue muy mal querida, la gente no la quería, la consideraba una impronta compleja difícil de entender. No fue una obra fascista, sino una obra monumental que fue usada como un discurso político”.

El proyecto político pensaba en poblar la pampa de edificios con el fin de detener el nomadismo que impedía el crecimiento de estos pueblos.

Ofrecer a esa fuerza de trabajo migrante un lugar para emplearse, un espacio para sus muertos y una presencia del Estado a través del Municipio.

El fracaso de este proyecto fue evidente: estos pueblos tienen hoy menos habitantes aun que en aquellos años. Sin embargo, en ellos siguen hoy de algún modo sobresaliendo estas moles, mientras que sus habitantes no dejan de disminuir en un constante éxodo hacia lugares que permitan la ilusión de mejores condiciones de vida.

¿De qué nos hablan estas figuras?

¿Estas referencias estéticas nos permiten apropiarnos de otras zonas de conocimiento?

¿Puede verse esto políticamente? ¿O es solo una construcción poética o ficcional?

¿Por qué se sigue persiguiendo a Salamone por fascista?

¿Por qué se siguen enfrentando quienes lo defienden y quienes no?

Tal vez se trate de poner en discusión imágenes, recortes, acontecimientos dados en los márgenes como forma de incorporación de lagunas y vacíos.

Imágenes que surgen por arbitrariedades, subjetividad y azar, como en estos viajes.

¿No podría esa forma del capricho ser una manera de leer la historia antes que una voluntad pedagógica focalizada sobre más o menos una serie de hechos establecidos?

Beatriz Catani: La incansable búsqueda de lo real

SU HISTORIA, LA HISTORIA

La amplia trayectoria teatral de Beatriz Catani, tanto en lo que refiere al campo dramático como al escénico, demuestra un recorrido signado por interrogantes alrededor de un cuerpo escénico que es atravesado por el flujo de la historia y por el presente del acontecer teatral. Esta búsqueda se ve fundada en la preocupación que, desde los años ochenta en nuestro país, empieza a gestarse en torno a la tradición de la representación teatral. Una tradición que ya no parece poder contener los cambios de estéticas y paradigmas que en el mundo resisten al precepto aristotélico de imitación de la realidad. La Argentina, claro, no queda fuera del alcance de los nuevos modos de pensar y hacer teatro que desde principios del siglo XX pronuncian importantes pensadores y hacedores teatrales.

Este modo de concebir la escena como un campo propicio para cuestionamientos de orden existencial es posible por la propia experiencia que Beatriz Catani vive, primero de la mano de la actuación y luego, casi en simultáneo, a la escritura y a la dirección. Ese contacto actoral, esa experiencia, hace que su mirada hacia la creación escénica se amplíe para anclarla siempre en la práctica, en el hacer, interviniendo desde su propio cuerpo la escena para escribir sus textos y para dirigirlos.

La noción de dramaturgia en Catani es dinámica, y se amplía hasta edificar la figura de la directora que escribe, como la de la dramaturga, pero que lo hace en la escena. En esta experiencia de la directora, es decir en su práctica, también reside la teatralidad, porque “lo que pone en juego la teatralidad es la corporalidad”, que precede al texto dramático y que crea las disposiciones necesarias para la interacción con el otro⁹⁷.

Beatriz Catani es una prolífica teatrera platense que ha asumido, desde sus inicios hasta nuestros días, distintos roles dentro de la escena teatral contemporánea como dramaturga, directora, actriz, docente, e investigadora, y, por tal empresa, es pertinente asociarla a la categoría de “teatrera” definida por el teórico Jorge Dubatti, donde la figura del artista teatral no se limita a un único rol, sino a múltiples.

Además de teatrera, Beatriz Catani es egresada de la carrera de Historia en la UNLP y de Dramaturgia en la EMAD, e investigadora y profesora titular de la cátedra Dirección de Actores de la Facultad de Bellas Artes en la carrera

⁹⁷ C. Argüello Pitt en *Dramaturgia de la dirección de escena*, 2015.

de Cine de la UNLP. No es casual que, luego de sus estudios universitarios decida incursionar en la actuación con la voluntad de poner en cuestionamiento parte de la Historia y de la suya personal, ya que, es su formación como historiadora la que le permite pensar el hecho teatral y su realidad como un modo de pensar los sucesos pasados y el yo, creando un universo poético “como un mapa abierto de tensiones en el que chocan unas y otras realidades, lo biológico e instintivo del cuerpo con la Historia”⁹⁸.

A lo largo de los años, en su obra se observan varios ejemplos que dan cuenta sobre esto, por caso tomemos el escrito que acompaña esta publicación: *Un viaje por la provincia de Buenos Aires* (2010), donde Catani invita a un recorrido, un paseo por la Historia, la suya propia, de su niñez y los viajes con su familia, y por extensión la historia de unos pueblos de la pampa bonaerense donde descubre la obra monumental del arquitecto siciliano Francisco Salamone.

“¿Es esto un recuerdo? ¿Es real? En principio, se basa en acontecimientos, pero están tan descentrados, tan en los márgenes de la historia, que pueden parecer sencillamente ficciones. ¿Por qué estas imágenes del pasado para pensar en nuestro tiempo? Tal vez porque nos interesa encontrar sentido en esos espacios que más se nos resisten. También, seguramente, porque esta zona, estos viajes primeros y sus imágenes, —las reales y las construidas—, son mi referencia, mi modo de captación y comprensión del mundo”⁹⁹.

Con un tono íntimo y en clave de ensayo, en este escrito Beatriz Catani ofrece su particular visión por el paso de esos pueblos y va develando hechos y sucesos fundamentales de la historia de la zona, como son la inundación de la Villa del Lago Epecuén, o las celebraciones de Ceferino Namuncurá, mezclando con las emociones que le produce la evocación de sus recuerdos de niña.

Este texto es fruto de la participación de Catani en el Festival Theater der Welt 2010 y se incluyó en la serie *Schöne Aussicht* (Bella Vista), donde el trabajo de creación estuvo motorizado a partir de la indagación de imágenes, en este caso, fotos de la inundación de Epecuén y la fabulosa obra de F. Salamone.

⁹⁸ Ó. Cornago en *Acercamientos a lo real*, 2007.

⁹⁹ Beatriz Catani, “Un viaje por la Provincia de Buenos Aires,” www.telondefondo.org N.º12, 2010

A medida que avanza el relato, nos va sumergiendo en las aguas de esa inundación, sus calles, su gente y sus recuerdos para luego tomar distancia y contrastarlas con las heridas actuales que evidencian las ruinas en el presente. Otros viajes empiezan a suceder, mezclados, como capas que se superponen. Un primer viaje evidente que recorre las rutas y trazados por pueblos similares, a otro que va del relato y descripción de los monumentos arquitectónicos emplazados en el medio de la pampa, a su mirada actual de proyecto político trunco que significó la obra de Francisco Salamone en el interior de la provincia de Buenos Aires. Pero se intuyen otros viajes más inasibles, como son la fugacidad de la vida de una mujer que recuerda su feliz infancia familiar, o del esplendor y gloria que emanan de esos edificios y el fracaso que supone su actual desolación, o directamente la contemplación de la naturaleza y la futilidad del hombre por dominarla.

En contraposición a la grandilocuencia de la obra de Salamone, Catani, con lenguaje simple y sin artificios, con precisión y economía de palabras, pinta un universo textual donde se amalgaman la historia familiar con la obra de Francisco Salamone y un proyecto político faraónico de dudoso sustento ideológico, pero paralelamente se desplaza entre lo poético y lo político para cuestionar la historia y resignificar el presente.

Sin embargo, no siempre su modo de escritura se ve tan determinada por la historia, sus formas de creación son diversas, y dado que su dramaturgia se ha creado en permanente diálogo con la práctica escénica, junto con una innovación constante en los modos de producción, es insoslayable que el análisis de su producción teatral deba centrarse en cada obra específica y no remitirse a reglas de análisis convencionales y preestablecidas. Lo que nos habla de una poética singular que se caracteriza no por una sumatoria de obras que repiten un mismo formato o estructura, sino por una multiplicidad, una serie de pruebas, de variaciones que presentan ficciones de rasgos fantásticos alteradas por el intento de fugar, momentáneamente, hacia lo real¹⁰⁰. Todas y cada una de las obras de Beatriz Catani construyen una realidad que le es propia porque intenta no reproducir lo existente¹⁰¹.

¹⁰⁰ Así lo demuestra la teorización realizada por Ó. Cornago en *Acercamientos a lo real*, sobre la obra de B. Catani.

¹⁰¹ B. Catani entrevista Colección Breviarios.

HACIA LA PROBLEMATIZACIÓN COMO MODO DE RESISTENCIA

Durante las décadas del 70 y del 80, Beatriz Catani empieza a militar y adherir a las Juventudes Peronistas para participar de una transformación social en pos de la lucha por los derechos de las clases trabajadora. En los años 80 comienza a tomar talleres de teatro en La Plata y en el año 1989 experimenta un momento de giro en su vida, con el Grupo Teatro del Bosque, al presentarse en el Festival Internacional de Córdoba. Esa experiencia como actriz, en una sala alternativa y en contacto con mucho público, le significó una experiencia física tan vívida y sensible, una vuelta a la plenitud después de tiempos duros, violentos y de duelo tras la dictadura cívico militar argentina. Este hecho la lleva a estudiar y a hacer teatro en Buenos Aires en el centro artístico multidisciplinario Parakultural, donde coincide en el mismo momento la expansión del teatro independiente, con un fenómeno performativo de gran trascendencia que surge como una alternativa para la manifestación de experiencias artísticas no convencionales y de gran convocatoria.

Al mismo tiempo, en el estudio de Ricardo Barts, conoce a Federico León, Alfredo Martín, Pompeyo Audivert, Daniel Veronese, Ruben Szuchmacher, entre otros. Con los dos primeros, forma el Grupo de Teatro Doméstico, poniendo en escena la obra *Del chiflete que se filtra* (1995), donde el modo de construir la obra estuvo signado por la experimentación de los actores en los ensayos, poniendo el cuerpo en movimiento para luego escribir un texto de manera colectiva como una dramaturgia de grupo.

Luego de ver *Del chiflete que se filtra*, Daniel Veronese convoca a la teatrista para actuar en *El líquido táctil* (1997), proceso de creación en el cual se acentúa su acercamiento a la escritura teatral y refuerza su inquietud de indagar sobre lo propio. De este modo y casi azarosamente se da la creación de *Cuerpos A banderados* (2001) que junto con *Ojos de ciervo rumanos* y *Borrascas* conforman la denominada *Trilogía del fracaso*. Una reunión de tres obras de naturaleza oscura en torno a la muerte.

“Una pregunta que me hacía en ese momento era cuánto tiempo podía cortar la historia de ficción con elementos de absoluta realidad, sin que se cortaran los diversos hilos de la historia”.
(B. Catani, 12: 2007)

Cuerpos A banderados es una obra reconocida y premiada nacional e internacionalmente, fue convocada para el Festival Wiener Festwochen de

Viena y al Theater del Welt en Berlín, y su texto fue traducido y publicado en varios países.

En la obra, tres mujeres y el cuerpo de un hombre muerto, en el interior de una cooperativa avícola, conviven con un afuera caótico lleno de animales muertos y sequías donde pronto va creciendo la sospecha de que los muertos desaparecen, ya que solo quedan fotos que exhiben sus cuerpos. Las mujeres luchan contra un sistema que las oprime, y, al mismo tiempo, van develando un universo dominado por antagonismos: amor/odio, monstruos/ángeles, presente/pasado, vida/muerte, interior/exterior, realidad/ficción. La obra en general, y en particular el juego de palabras del título, remiten a cuerpos sin bandera, sin patria, y a patria sin cuerpos, y se revela como una metáfora de la última dictadura militar. Claro que la referencia es política, pero no de un modo directo para poder así ampliar sus fronteras hacia una problemática que se repite también a escala universal.

En la puesta en escena de la obra, la teatrística comienza a postular una ficción que es precisamente esta historia fantástica en un pueblo colmado de calamidades, alteraciones naturales, animales ahogados y cuerpos que llegan sin poder ser entregados a sus deudos, que se ve interrumpida por presencias y manifestaciones reales, de una naturaleza real como, por ejemplo, dos ratas en una pecera, una rata muerta, humo, ventiladores, olor a fluido manchester, las fotos, manipulación por parte de las actrices de animales vivos y muertos, y la acción de las actrices de hacer pis en frascos muy próximas al público. Todos estos elementos del orden de lo real ingresan a la obra de un modo abrupto y su contundencia es tal que pueden prescindir de mediación de signos que arbitren para decodificar su significado.

Su siguiente obra es *Todo Crinado* (2000) en colaboración con Luis Cano, y surge dentro del ciclo Museos del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires con el objetivo de montar obras en museos temáticos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Todo Crinado* es una oda a la historia rural argentina que se desarrolló en el Museo Criollo de los Corrales en el barrio de Mataderos en conmemoración a la figura del gaucho, del hombre de campo. Lo que fundamentalmente moviliza a la teatrística a formar parte de esta convocatoria es la paradoja entre la vida del gaucho y el espacio donde se montaría la obra. La vida del gaucho remite a música folclórica, payadas, griteríos, en oposición al silencio, parsimonia, contemplación que supone un museo, lo cual provoca la necesidad de indagar en la voz del gaucho.

Gaucha, personaje/objeto de la obra, lleva adelante un discurso nacional, pero decide experimentar con un ser primitivo para adiestrar su voz y llegar así a comunicarse con su madre/patria. La trama gira en torno al proceso de adoctrinamiento que sufre el cuerpo y la voz del gaucha, un cuerpo al que se le da un uso militar, y una voz a la que se le da el uso de la poesía; la poesía y el ejército como sistemas de dominación sobre lo popular. Mediante la animalización de los personajes, Beatriz Catani logra manifestar la violencia social que sufren los paisanos como sujeto/objeto de la historia argentina.

Ojos de ciervo rumanos (2001) surge a partir de la lectura de relatos míticos griegos, en especial Eurípides, con la necesidad de trabajar e indagar en los orígenes, el nacimiento, la identidad primaria de una mujer y la identidad política de un país. La obra plantea una historia que funde el universo femenino con el de la naturaleza, la tierra que enferma como síntoma de su personaje mujer/planta. Una familia reducida, en donde padre e hija, luego de ser dueños de una plantación de naranjas, viven en un pequeño departamento con naranjos que se están secando a consecuencia de una plaga, que en verdad existe, denominada “tristeza de los cítricos”. El padre cuida de su hija nacida de su propio muslo y puesta en maceta, con un tratamiento botánico como si se tratase de una planta. Se establece un interesante cruce con el mito de doble nacimiento de Dionisos que tiene que ver con el hecho de nacer de padre, la idea del padre que es madre. Este carácter mítico que origina la obra clausura las lógicas posibles de este universo casi surrealista que imbrica lo animal, lo vegetal y lo humano en otro tiempo que no es el presente, remontado por un relato del pasado, por tanto el presente se hace débil y lento, y el futuro casi inabordable.

En la puesta en escena de *Ojos de ciervo rumanos* parte de la problematización tenía que ver en cómo pensar el espacio dado, ya que las plantas no eran artificiales, y la obra sucedía en el Teatro Princesa de La Plata, refundado en los noventa por el director Quico García. Había treinta plantas de naranja en la obra que debían ser cuidadas y conservadas en el tiempo. Nuevamente, una realidad teatral cargada de elementos reales naturales, las plantas de naranjas, en una construcción argumental ficcionalizada de rasgos fantásticos. Al mismo tiempo, hay un tratamiento del cuerpo como planta sobre el personaje de la hija que es de orden real, de una vivencia real, como, por ejemplo, el contacto del fruto con la parte más íntima del cuerpo de la actriz a modo de injerto.

“Buscaba una “realidad” propia de lo teatral que no se apoyara de manera hegemónica en la acción, y que produjera más que un sentido ilustrativo un vínculo poético entre personajes y contexto”.
(B. Catani, 2003)

Borrascas (2007) es la historia de tres mujeres solas sin hombres. Tres borrascas; madre, hija y abuela habitan un espacio/nido como pájaros enraizados sobre un techo al costado de una laguna de sal que las protege del espacio exterior amenazante y una vez más remite a la historia. Nuevamente el achicamiento, espacio reducido y el cuerpo que regresa del afuera como en *Cuerpos A banderados* y *Ojos de ciervo rumanos*, junto a un procedimiento recurrente en Beatriz Catani, solo que en esta obra se manifiesta de modo bien contundente y exacerbado; es decir: el devenir animal o animalización, una especie de metamorfosis progresiva que sufren los personajes y denotan un clima surreal. Lo que de algún modo pone en diálogo la proximidad entre humanidad y animalidad que produce un contacto de los personajes con lo primitivo.

LO PERFORMÁTICO COMO CONSTRUCCIÓN DE LA ESCENA

Tras ser convocada por Vivi Tellas para participar en el Ciclo Biodramas, surge *Los 8 de julio (Experiencia sobre registros de paso del tiempo)* (2002) obra en la que el *casting* se resolvió por la fecha de nacimiento de los actores, y se realizó una convocatoria por medio de un clasificado en el diario a personas nacidas el 8 de julio de 1958, día de cumpleaños del actor Alfredo Martín. Al actor se sumaron María Rosa Pfeiffer y Silvio Francini, y sus “presencias” se manifestaron con cierta particularidad. María Rosa Pfeiffer, que vivía en Santa Fe, participaba en el espectáculo mediante una comunicación telefónica. Silvio Francini, que era comandante de a bordo y su trabajo no le permitía estar presente en la función, mandaba en su representación a su esposa Alicia Francini. En esta obra se pone énfasis en lo documental por sobre la representación teatral; una de las características formales del ciclo *Biodrama*.

Se trató de una reformulación experimental cuyo eje temático es el paso del tiempo con consignas para trabajar durante seis meses que mediante videos, grabaciones y fotos registran situaciones dando lugar a que los actores “presenten”, en primera persona, sus vidas, alejándose de cualquier ficción. Actores, no personajes, que actúan desde su propia naturaleza, desde su presencia, en condiciones que se escapan de la estructura convencional, como el hecho de trabajar con una comunicación telefónica en vivo, en un momento

en el que las comunicaciones no eran tan sencillas como las de ahora. Este “forzamiento”, tal como lo define la teatrística, es un modo más de resistencia al modelo clásico de representación.

Paralelamente, la actividad de Beatriz Catani sigue en movimiento y surge *Felix. Maria. De 2 a 4* (2003) en el marco del Taller de experimentación escénica coordinado por Ruben Szchumacher, Jorge Macchi y Eduardo Rudnitzky. La obra, protagonizada por una pareja de actores principales y secundada por un grupo de actores como un taxista, un médico, transeúntes, etc; es, lo que podríamos llamar, una *road movie* teatral. El lugar de encuentro entre actores y espectadores era el Centro Cultural de Alta Córdoba, y, a partir de allí, se desarrolla un itinerario por diversos lugares de la ciudad como son una cabina telefónica, un bar, una peña folclórica, un hotel alojamiento, un hospital, hasta concluir en un cine con la proyección de *Cléo de 5 a 7* de Agnès Varda. El público se redujo a solo 12 espectadores, cada uno con una radio y auriculares para sintonizar un dial específico, y escuchar la acción mediante la transmisión de una radio de frecuencia modulada. Lo inesperado y accidental, en medio de la ciudad, empiezan a jugar un papel fundamental para incidir en la acción del montaje, tal es así que, en una oportunidad, se vieron interrumpidos por la intervención policial, alertada por vecinos molestos ante el volumen del sonido.

“Es una producción compleja para llevar a cabo. Hay que establecer contactos con cada locación, organizar los traslados de la gente. Es costosa. La gente sigue una historia ficcional, pero, además, recibe los estímulos de la realidad en cada lugar. Se da una zona confusa o borrosa que es la que más me interesa; pensar qué de lo que sucede es realidad o ficción: es difícil de determinar. Porque hay hechos de la realidad que intervienen en la obra, por una pregunta o un hecho azaroso. O cuando el mismo público es mirado como actor por los que está desprevénidamente afuera”.

(B. Catani, 2003)

Otra experiencia del orden performático se da cuando Beatriz Catani continúa trabajando con el grupo Teatro Doméstico en una nueva producción con la obra de Dostoievski como inspiración. Esto representaba un gran desafío, ya que la supuesta distancia con la obra de Dostoievski les impedía abordarla desde un registro más propio. Luego de dos años de mucha lectura y de juntarse a compartir los textos, finalmente se pone en escena *Perspectiva Siberia* (2008). La

obra gira en torno a cómo resuena la literatura de Dostoievski en los actores. La literatura atravesaba a esos lectores paralizados por la lectura en un ámbito real y reducido, como era el domicilio de Jorge Sánchez, actor de la obra. La sencillez en la lectura directa de Dostoievski se convirtió en el lenguaje de la obra que deviene en una mínima ficción familiar.

LA EXPERIENCIA EUROPEA

En este margen de la estructura, la teatrística sigue trabajando con Alfredo Martín, indagando en su universo personal, para poner finalmente en escena *Los muertos (Ensayo sobre representaciones de la muerte en Argentina)* (2004) en Berlín. La obra surge a partir de la experiencia del actor al actuar el relato homónimo de J. Joyce en su Corrientes natal 30 años atrás. Él intenta reconstruir, con lo que queda en su memoria de esa experiencia, la adaptación que hizo con aquel grupo teatral en su adolescencia. No solo intenta narrar los sucesos, sino también se encarna a sí mismo, reconstruyendo aquella obra con un tono cercano a la sobreactuación. En un segundo espacio, otro actor narra el proceso de la obra: se proyectan imágenes, se confrontan testimonios antagónicos, se recuerdan a fallecidos notables que encontraron la muerte durante el tiempo que duró los ensayos. Todos estos sucesos se los va construyendo con una textualidad coloquial, escapando a los recursos estilísticos clásicos en la elaboración del discurso.

Al mismo tiempo, Nikolaus Kirstein, actor alemán residente en la Argentina, va traduciendo en un tono neutro casi inexpresivo los sucesos al alemán generando una gran distancia con el espectador, distancia que se ve incrementada al traducir términos como “teatro de revistas” o “capocómico”.

Durante la gira europea de *Ojos de ciervo rumanos*, Frie Leysen, prestigiosa curadora de encuentros de teatro internacionales, queda impactada con la obra de Beatriz Catani, y le propone dirigir una ópera barroca para un programa de puestas en escenas de óperas del siglo XVII con la impronta de directores contemporáneos. Es así como nace *Gli D’Apolo Di Dafne, Metamorfosis de los sueños y las pasiones* (2005). Estrenada en el Kunsten Festival des Arts en el teatro Kaitheater de Bruselas, la obra data de 1640 y fue compuesta por Francesco Cavalli, discípulo de Monteverdi, que con textos de Busenello relata la metamorfosis de Ovidio en un tono de fábula pastoril.

Beatriz Catani, acompañada por el también argentino Gabriel Garrido a cargo de la orquesta, propuso darle vigencia a la relación amorosa mitológica entre dioses y mortales poniendo en escena la persecución de Apolo a la joven ninfa Dafne. Para ello mixturaron relatos de hombres y mujeres maduros,

actores y actrices mayores de 60 años, con los cánticos de los jóvenes que integraban la orquesta. Con una puesta en escena de elementos del teatro moderno llena de imágenes y poesía, se propusieron indagar sobre la eternidad de los dioses y la finitud humana. La teatrística hace uso nuevamente de elementos reales, como son las historias de amor personales de los actores mayores, para alejarse del artificio que sería una ópera antigua desde una perspectiva museística. En *Gli D'Apolo Di Dafne* se presenta al erotismo juvenil en varios pasajes de la puesta contraponiendo a la decrepitud de los cuerpos atravesados inexorablemente por el tiempo.

Dada la gran aceptación de sus puestas en el continente europeo, tras ser invitada a participar de diversos festivales prestigiosos, Catani realiza una nueva producción europea y pone en escena *Edificio - Una dramaturgia de lo real* (2006) con el desafío de trabajar con habitantes de un edificio de departamentos del barrio de Lavapiés en Madrid. Mediante diversos relatos verdaderos, van componiendo sus vidas, sus mundos, añoranzas, el trabajo, su tiempo; mostrando la tensión latente entre la vida real y la vida social a la que aspiran los habitantes del lugar, al tiempo que se dejan ver las visiones de los actores/ autores que reconstruyen y ponen en escena estas historias.

TRASCENDER EL TIEMPO

Ya de regreso en nuestro país y ante una crisis artística y dramática en la que intenta no repetirse y apartarse del trabajo que venía realizando, surge la necesidad de escribir sin ninguna historia dramática, sin vínculos fijos ni conflictos preestablecidos; por lo que se inclina a escribir situaciones de muerte, privilegiando lo poético por sobre lo representacional. Al mismo tiempo retoma un texto escrito con anterioridad que no tenía como destino una obra teatral. En esos textos exploraba el tiempo, o la temporalidad, y el universo femenino con singular carácter. El tiempo siempre ha sido una constante clave, y ahora lo retoma con una mayor profundidad. Convoca a cuatro actrices y durante un trabajo arduo de ensayos crea *Finales* (2007). El proceso de creación estuvo muy marcado por la idea de hacer una obra extensa en el tiempo, idea que será germen más tarde de la obra *Insomnio* (2009).

Como parte de ese proceso de creación escénica, Beatriz Catani se abocó a algunas lecturas que la convocaban en función de “la ficción y la realidad, en términos del teatro y la mentira”¹⁰², como las tragedias de P. P. Pasolini,

¹⁰² B. Catani en *Acercamientos a lo real*, p. 229, 2007.

principalmente, *Orgia y fabulaciones*. Al principio de esta tragedia, un actor dice: “He muerto hace poco. Mi cuerpo pende de una sogá extrañamente vestido”. Esta alusión a un final de una “realidad teatral” es convocada por la propia “realidad de la vida” de la teatrista y, por tanto, es lo que viene a quebrar las convenciones teatrales. Lo que estaba por crearse era la situación teatral, y no tanto desde la improvisación, sino, más bien, “crear momento a momento “algo” que tuviese intensidad” (B. Catani 2007: 231). Esto tiene que ver con que esos actores se van afectando y transformando en un tiempo prolongado, alrededor de tres o cuatro horas, y esas afecciones textuales, físicas y emocionales, finalmente, se organizan en un mecanismo teatral.

Finales está inspirada en la obra literaria de C. Lispector *La pasión según G. H.* (Brasil, 1964), donde una mujer, G.H., sola en su ático, encuentra una cucaracha, y, a partir de allí, se zambulle en una crisis existencial. Este episodio la turba de tal modo que la hace repasar toda su vida hasta llegar a una determinación que le dé sentido a su existencia. En el texto *Finales*, cuatro personas deambulan en el pasillo/ sala de un teatro durante una noche de insomnio. Una de ellas aplasta una cucaracha, y, a partir de allí, una exhibición compartida, por todos los actores, de imágenes, pensamientos y reflexiones en torno a los accidentes, la muerte y la tragedia, estalla. La obra dura lo que tarda en morir una cucaracha. Mientras los actores insomnes penden de la agonía del insecto, comparten un tiempo y espacio donde van sucediendo situaciones asociadas a la existencia y su finitud. Aparecen pensamientos absurdos, imágenes fatales, tragedia.

Seguidamente, y a partir de una experiencia teatral que Catani presencia en diciembre del 2003, en donde Emilio García Whebi y Luis Cano leen ininterrumpidamente las 668 páginas de *Moby Dick* a lo largo de casi 24 horas, y como continuidad a *Finales*, ya que se inspira en sus personajes, pero llevados al extremo, Beatriz Catani decide montar una obra que dure toda la noche, explorando los límites de las convenciones escénicas en cuanto a lo temporal, surge así *Insomnio* (2009).

“Es interesante, también, la idea de la percepción del tiempo. El teatro es tiempo. Gente que se junta para compartir un tiempo determinado. Y allí aparecen las subjetividades de cómo ese tiempo es tomado: la intensidad o no. La morosidad que puede tener el devenir. Es algo esencial que, en determinada etapa de la

vida, uno empieza a ver, a entender. Por eso, en *Insomnio*, estaba la idea de poner el tiempo adelante. Me gustaba la idea de pasar toda la noche haciendo teatro: tanto para los actores como para los espectadores. El teatro como experiencia para compartir, pero, también, ver cómo el espectador se iba modificando, no solo con lo que sucedía en la escena, sino por su cansancio, a veces agotador, a veces no. Siempre me ha interesado proponer largas duraciones en el teatro”¹⁰³.

La obra sucede entre las 23.30 y las 6.30 de la mañana del día siguiente. Se desarrolla mediante tres fragmentos de una hora y media, aproximadamente, cada uno, con intervalos para que actores y espectadores compartan una cena, el desayuno, y un espacio común para el descanso. Vendrá, para terminar, otro trecho de hora y media, que dará pie a un desayuno de café con medialunas, para cerrar con un epílogo de media hora.

En 2012 Catani sube a escena con la obra performática *Hoy*, que surge por la necesidad de compartir la escritura de un diario personal que empieza a escribir luego de la pérdida de su pareja y compañero teatral, el poeta y director platense Quico García.

“El diario se transformó en algo natural. Empecé a escribirlo casi inmediatamente que murió Quico. Es muy difícil, cuando uno lleva muchos años conviviendo con alguien, quedarse solo. Uno no sabe qué hacer, dónde está. Lo que más me sostuvo es estar escribiendo, sentir que estaba en un diálogo con él. Sus amigos me fueron acercando materiales. Se fue dando un proceso maravilloso. Me daba mucha alegría descubrir cosas que nunca había hablado con él y, a la vez, mucha tristeza. Fue como recuperarlo y eso me hizo muy bien”¹⁰⁴.

El espectáculo es un recorrido de encuentros, búsquedas de textos y viejas poesías de García, y, por extensión, de los poetas platenses de los 60 y 70, que reflejan sus ilusiones, sus gustos e ideas, e indaga en su pasado artístico y su vigencia en la actualidad. *Hoy* es una experiencia performática, que,

¹⁰³ Entrevista de Carlos Pacheco, Diario *La Nación*, 9 de diciembre 2012.

¹⁰⁴ Entrevista de Carlos Pacheco, Diario *La Nación*, 9 de diciembre 2012.

con grabaciones, proyecciones y lecturas de poemas, propone un recorrido histórico de la actividad cultural de su pareja y consigue transformar un hecho íntimo y doloroso, como es la muerte de su marido, en un hecho estético y ofrecerlo en la escena.

Otro suceso relacionado a lo temporal para destacar es, sin dudas, *Patos hembras*, ya que fue un proyecto postergado por varios años. Beatriz Catani escribe el texto en el año 2000, pero recién en el 2014 es puesto en escena. Según sus propias palabras, *Patos hembras* trata sobre la imposibilidad. El proceso que inicialmente estaba compuesto por 10 actores tuvo muchos altibajos, los años pasaban y, mientras se ocupaba de otros proyectos, *Patos hembras* resurgía. Hasta que en 2014, con las actuaciones de Germán Retola y Juan Manuel Unzaga, sube a escena. El texto surge de una imagen inicial: mujeres que empollan huevos por falta de hembras patos a raíz de una gran matanza de esa especie, y se configura como un texto muy cerrado, hermético, con mucha presencia de la poesía, en sentido literario, y hasta por momentos totalmente surrealista. En la versión de 2014, *Patos hembras* propone una reflexión en forma de relato sobre el paso del tiempo, el tiempo transcurrido durante todo el proceso de creación, los cambios que produjo el tiempo en cada uno de los actores, el tiempo presente del público y de la escena.

Ese mismo año, Beatriz Catani es convocada para participar en el ciclo Changing Places/Espacios Revelados, impulsado mundialmente por la Fundación Siemens Stiftung, y en la Argentina, por el Ministerio de Cultura y el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En el caso de la teatrista, también contó con la coproducción del Centro Cultural General San Martín. El ciclo integrado por prestigiosos artistas nacionales y extranjeros propone llevar adelante intervenciones artísticas en distintos espacios no convencionales o abandonados de la ciudad de Buenos Aires para resignificarlos, proponer otras miradas para conferir otros valores a esos espacios urbanos. *Inferno* es la *performance* resultante que sucede en inmediaciones al Puente Ferroviario La Boca-Barracas sobre el Riachuelo Porteño. Esta intervención teatral que la teatrista dedica a Quico García, su pareja recientemente fallecido, se propone hacer visible el infierno de lo cotidiano que viven los vecinos y transeúntes del barrio. Con un elenco muy numeroso y a modo de *performance*, Catani da testimonio de su *Inferno* mediante una narración en *off* que conecta las escenas a modo de fábula, propone rescatar del olvido ese punto de la ciudad y que de alguna manera los humillados y condenados de ese entorno sean visibles.

La historia transcurre durante dos horas, el inicio se da con el incendio en un taller de objetos tallados en madera, algo muy común en el cotidiano de ese lugar, y el desarrollo se da mediante el cruce, por un lado, de los actores y las voces, y por otro lado, los grupos, denominados caminantes, en palabras de la teatrista: “hordas de gente vencidas por el sueño, la indiferencia, el hambre que, al modo de la Comedia de Dante, atraviesan las escenas”.

A propósito de esa obra, el cineasta Marcos Migliavacca realiza *El infierno de Beatriz*, película que fue exhibida en el FIDBA, Festival de Cine Documental de Buenos Aires, donde se puede ver en primer plano el detrás de la puesta performática narrado por la misma teatrista en *off*, al tiempo que va transcurriendo la obra. La película se presenta como testimonio de un infierno tan propio como universal, propio porque es el relato en primera persona de la teatrista, y universal porque denota el arduo trabajo que conlleva toda creación escénica, en este caso particular, *Inferno*.

El motivo principal de *Inferno* es el deseo de tocar *La Divina Comedia* de Dante, y del encuentro con un diario personal de la teatrista en el que atraviesa el duelo de su pareja y con *Diario de un duelo* de R. Barthes. La interpretación que hace R. Barthes sobre el inicio de la obra de Dante: “En el medio del camino de mi vida”, marca un antes y un después, el accidente que nos revela que no podemos continuar como venimos, que lo que ha de continuar debe ser tan extraordinario como nunca antes lo ha sido. Y, a su vez, la “inversión del paisaje demasiado familiar” que nuevamente postula R. Barthes para también plasmar una relación inversa entre los cuerpos de los actores y de los caminantes, que era la gente del lugar integrada al paisaje.

Su última producción, *Cosas como si nunca* (2018) en el Teatro Nacional Cervantes, es una creación performática que narra nuestra historia desde un cruce entre “mito y realidad” a partir de la convivencia del lenguaje teatral y el audiovisual, claro que siempre desde un lugar de “resistencia a la representación” (B. Catani 2018). Para esta obra se filma una película situada en el siglo XIX que muestra “(...) la historia de una caravana de actores que es asaltada por unos indios en el desierto argentino —cuando Argentina era un desierto que, se decía, había que poblar— y en ese asalto desaparece una de las actrices que no es vista nunca más y de la que, se cree, todavía está en ese desierto que se la tragó leyendo obras de Shakespeare (...)”.

La dramaturgia de *Cosas como si nunca* revela un paisaje literario donde se funden el *Facundo*, el *Martín Fierro*, *El fin* de J. L. Borges, y la inspiración en las lecturas de Hudson, Ebelot, Cann, Mansilla, Di Benedetto, Aira, entre otros.

La obra presenta una historia que se configura en el relato que produce sonoridad y musicalidad. La voz es principalmente atendida desde el lenguaje y desde la forma: los actores hablan en inglés, alemán y español; hay un decir de susurro y un decir de gritos; hay ritmos de voz acelerada y procedimientos de voz grabada y en *off*. Hay música operada en vivo por un músico en escena que toca el piano.

EL DISPOSITIVO ESCÉNICO DE BEATRIZ CATANI

Si la historia es vista como búsqueda de rupturas y de transformaciones que provocan nuevos cimientos y no como un flujo continuo de causa efecto (M. Foucault 1972) tal idea puede ser aplicable a todo el dispositivo de la autora, donde lo que pregona es la emergencia de un campo escénico de preguntas y cuestionamientos hacia la búsqueda de una teoría propia sobre ruptura, mutación, transformación de cuestiones universales, existenciales. Son los actores que se interrogan atravesados por pensamientos y sensaciones que los dominan, y, a nivel de acción, los lleva a ponerse en movimiento. Y este aspecto de pensar la historia es una ambición de algo en apertura y en movimiento, hace que “el cuerpo sea una situación histórica, tal como lo afirmó Simon de Beauvoir, y es una forma de hacer, dramatizando y reproduciendo una situación histórica”. En tal sentido, sirve para pensar que es el peso de la historia lo que atraviesa los cuerpos de los actores.

Como asevera Óscar Cornago, una perspectiva teatralizante rige el trabajo de creación escénica de la teatrera Beatriz Catani; una mirada donde se concibe un espacio y un tiempo precisos, en los que tiene lugar cierta acción, que se descubre en el proceso de la puesta en escena. La teatralidad es una cualidad que solo adquieren algunas representaciones, y que, a diferencia de la representación, no admite gradualidad, es decir, no se representa más o menos, se presenta o no se representa.

En función de esto, la cuestión ante una representación, ante una obra artística ya no sería, qué significa, sino cómo es que funciona u opera. “Y lo importante no es dar verosimilitud al resultado final, hacer pasar por cierto la verdad semiótica de la representación, porque sabemos desde el comienzo que inevitablemente es falsa, como toda representación, sino en hacer creíble el proceso, el mecanismo de tensiones entre lo que se ve y lo que se oculta; en ese campo de inestabilidades se juega ahora la verdad de lo real”. (Ó. Cornago 2005).

En la textualidad de Beatriz Catani, lo que pregna son materialidades que exceden al texto, es decir los actores, la palabra, el espacio escénico, el

tiempo, el sonido, el movimiento, etc. En este sentido es que la obra no es estrictamente dramática, sino, más bien, escénica (J. Danan, 2012), ya que se impone una determinada relación entre texto y puesta en escena, con énfasis en la dramaturgia. Es decir, la dramaturgia está siempre por crearse, porque se trata de un estado presente del teatro, donde la dramaturgia es recreada una y otra vez en un acto vivo en el presente de la escena. Se trata de una dramaturgia inestable, donde lo que manda no sería la intriga y la fábula, sino, más bien, la acción. Estamos ante una dinámica espectacular donde prima la presencia de cuerpos, de un montaje, una escenografía, luces, todo eso es lo que hace texto, más el elemento texto propiamente dicho. Es decir, esa es la acción que se desarrolla, no la intriga.

La dramaturgia de la teatrística exhibe las heridas notables de los abusos perpetrados por el poder con la absoluta convicción de que “todo acto es político”, el arte es político, y particularmente el teatro, disciplina que la teatrística desarrolla con la implicancia de su propio cuerpo. “Siento que escribo con el cuerpo, y hablo de las marcas que quedaron en mí (...) produzco atravesada por la época en que vivo. (...) En ese sentido soy una dramaturga política”. (B. Catani 2002).

Una línea temática que persiste a lo largo de su obra; la muerte / el terrorismo de Estado/la catástrofe/la desidia/el tiempo/espacio intervenido/ el paisaje histórico/el cuerpo/la naturaleza/lo animal/la imagen/el lenguaje/ la voz/lo femenino/el amor/ ausencia de lo masculino/las guerras internas/ las relaciones inestuosas/lo mitológico/la irrupción de elementos de naturaleza real. Y una constante poética; situaciones fantásticas / absurdas / escenarios simbólicos reducidos/textos teatrales hacia la acción/la monstruosidad de la naturaleza/personajes atravesados por el pasado/circularidad de la acción.

Muchos son los ejemplos de su singular manera de *hacer teatro* que evidencian una ruptura con las formas clásicas. Ella misma define su interés centrado en generar la experiencia teatral como un acontecimiento vivo.

“Siempre trato de que la representación no sea representación de algo, una homologación, sino que tenga cierta autonomía y sea un acontecimiento de lo real y para que tenga ese peso trabajo con actuaciones que produzcan acontecimientos, espacios que sean reales y con la menor cantidad posible de elementos de tipo representativo”¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Catani Beatriz, en *Territorio teatral*, revista digital N.º 3, 2008.

Todos los ejemplos anteriormente mencionados, y varios otros, dan cuenta que en la teatralidad de Beatriz Catani lo central no pasa por construir una ficción entre personajes, sino la presentación de sucesos transitada por actores con vocación de narrar. El *drama* ya no se nutre solo de conflictos entre personajes, sino que la hibridación de materiales diversos son la columna vertebral del universo de la teatrista. La escenificación de lo real cobra un valor fundamental en su obra para no caer en “la ingenuidad del teatro en su aspecto de reproductor mimético de realidad”¹⁰⁶.

Lejos de ser solo un teatro de imagen, con una fuerte carga de presentación de la realidad, la manera en que trabaja el texto de sus obras hacen que la dimensión textual tenga un papel fundamental.

La imagen poética aparece y la desarrollo desde la escritura, y, a veces, me entusiasmo con el valor literario, con las palabras. Pero solamente dejo en escena los textos si los cuerpos resisten esa poesía. Si no, los trabajo y los transformo hasta que no me suenen literarios¹⁰⁷.

Paradójicamente, esta matriz dramatúrgica no eclipsa al texto en sentido literario, no lo excluye ni margina. El texto tiene una presencia muy importante en la obra de Catani, ya sea tanto por su singular forma de presentarlo en la escena, siempre ligado a la corporeidad del actor; como también por su lírica y musicalidad. Es por eso que lo resignifica, lo potencia y lo convierte en un texto poético. Quizá ese valor poético resida en un texto para ser visto más que para ser leído y esta singularidad textual, escrita con la materialidad de los actores, sea el gran aporte de Beatriz Catani a la escena contemporánea.

Silvio Torres - Martiniano Roa - Agustina Gómez Hoffmann

¹⁰⁶ Catani Beatriz, en *Territorio teatral*, revista digital N.º 3, 2008.

¹⁰⁷ B. Catani, “Acercamientos a lo real”, p. 18.

Bibliografía

- Catani, B. (2007) “*Acercamientos a lo real*” *Textos y escenarios*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur.
- (2010) “Un viaje por la Provincia de Buenos Aires” *Télondefondo* N.º 12. Revista de Teoría y Crítica Teatral. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Ciafardo, M. () “Entrevista a Beatriz Catani” *Colección Breviarios Arte y Opinión* 10. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Cruz, A. (2006) “Un ensayo sobre la representación. Beatriz Catani estrena *Los Muertos*”. Diario *La Nación*, Bs. As.
- Dubatti, J. (2002) “El nuevo teatro de Buenos Aires en la posdictadura (1983-2001)” *Micropoéticas I*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación.
- Jaroslavsky, S. (2006) “*El gesto del intento es lo que produce vida*” Entrevista a Beatriz Catani, Alternativa Teatral.
- Mannarino, J. M. (2007) “Explorando los límites de la convención teatral”. *Télondefondo* N.º 6. Revista de Teoría y Crítica Teatral, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Pacheco C. (2012) “Cuando la muerte se transforma en pura poesía” En Diario *La Nación*, diciembre 2012.
- Rud, L. (2007) “Ausencia y presencia: dublineses, berlineses y argentinos. En torno de *Los muertos* de Beatriz Catani y Mariano Pensotti”. *Télondefondo* N.º 6. Revista de Teoría y Crítica Teatral, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- AAVV, (2008) “Territorio Teatral”, *Revista digital* N.º 3, Buenos Aires, Departamento de Artes Dramáticas - IUNA.

TRESCIENTAS MANERAS DE ESCALAR UN MURO



Marcelo Marán

TRESCIENTAS MANERAS DE ESCALAR UN MURO

Obra estrenada en el Teatro Bajosuelo de la ciudad de Tandil, en 2017, con la actuación de Matías Madrid y Germán Romero. Maquillaje de Sara Lorena Ramirez. Vestuario de Julieta Alina Candia. Fotografía de Adrián Botella. Prensa y difusión de Inés Ceballos. Realización escenográfica de Julieta Alina Candia y Nicolás Ciganda. Voces en *off*: Lucas Ugarte, Gustavo Lazarte y Agustín Medina. Diseño gráfico y edición de sonido: Agustín Medina. Gestión: Laura Ciganda y dirección de Gustavo Lazarte.

PERSONAJES

LA PATA: un hombre joven, pero su discurso es de un veterano en la delincuencia.

LA MOSCA: un hombre de más de sesenta años, pero habla como un pibe chorro. Según él, tiene vejez prematura.

Ambos van vestidos con impermeable y ocultan debajo el uniforme de presidiario. Al principio no lo saben, pero, en realidad, están muertos, han sido abatidos cuando intentaban escalar el muro de la cárcel.

Ahora, frente a una pared que tiene una ventana oval a gran altura, luchan por llegar hasta ella para poder robar. De vez en cuando, de la ventana salen voces en un idioma extraño que ellos creen chino o japonés. Hace excesivo calor. Suena la sirena de la cárcel.

CUADRO 1 - HACIENDO PIE

Juego interminable de hacer pie uno al otro, sin ningún resultado y enorme torpeza, aunque es evidente que es imposible alcanzar la ventana.

LA PATA: —¡Dele! Hágame pie, vamos a probar de nuevo.

Mosca se esfuerza por sostenerlo.

MOSCA: —¡Naaa! Se me zafa de la mano.

LA PATA: —Usted no pone empeño. Minga de empeño.

MOSCA: —Venga usted, la Pata. Hágame pie, la Pata, a ver si puede.

LA PATA: —Su estado es deplorable, Mosca.

MOSCA: —¿Y si salimos de caño?

LA PATA: —¡Estamos de caño! ¿O me va a decir que se vino de choreo sin el fierro?

MOSCA: —Creí que íbamos de bardo.

LA PATA: —Ya le dije que yo no salgo de bardo, eso es de cachivaches.

Pierden el equilibrio. Se caen y se trenzan en una pelea payasesca.

MOSCA: —¿A quién le dijo cachivache? ¿A quién? Le voy a meter un cuetazo.

LA PATA: —¿Con qué? ¿Con el dedo? ¿Con la nariz? ¿Con la chota?

MOSCA: —¿Quién pasó a buscarme por la estación de trenes?
 LA PATA: —Yo.
 MOSCA: —¿Y qué dijo cuando me vio?
 LA PATA: —“Hola”, le dije.
 MOSCA: —¡No ve que miente! Me dijo: “hola, Mosca”.
 LA PATA: —Bueno, “hola, Mosca”.
 MOSCA: —¿Y yo qué le contesté?
 LA PATA: —“Hola”.
 MOSCA: —¡Ve que sigue mintiendo! “Hola, la Pata”, le dije yo.
 LA PATA: —¡Ma, déjese de joder, ¿quiere?!
 MOSCA: —¿Y después?
 LA PATA: —¿Después de qué?
 MOSCA: —¿Qué pasó?
 LA PATA: —¿Con qué?
 MOSCA: —¿Después?
 LA PATA: —¿Después de qué?

Largo silencio.

MOSCA: —¿Después de qué? ¿Qué?
 LA PATA: —Usted, Mosca, es el que estaba contando.
 MOSCA: —¡Zas! De nuevo me agarró el silencio.
 LA PATA: —Se quedó sin gas.
 MOSCA: —Sí, sí, es como cuando al motor le entra aire.
 LA PATA: —Motor gasolero.
 MOSCA: —Le entra una burbuja y tra tra tra no arranca.
 LA PATA: —¿No será la bomba de pique?
 MOSCA: —¡Naaa! De pibe poca teta y de pendejo minga de Cíndor.
 LA PATA: —Yo tampoco tuve chocolatada y no me falla la de recordar.
 También usted, Mosca, meta paco y paco.
 MOSCA: —No se crea, al paco lo controlo; además, lo corto con vaselina y tierra refractaria.
 LA PATA: —Y así se anda por el mundo, hecho un boludo.
 MOSCA: —Yo solo consumo si voy de bardo, para que sepa.
 LA PATA: —Y todos los días está de bardo.
 MOSCA: —Por eso, lo tengo diariamente controlado. Debe ser otra cosa.
 LA PATA: —¿Y no será la enfermedad esa que tiene usted?

MOSCA: —El divertículo, ¿dice?
 LA PATA: —No, de esa ni sabía, digo la otra. La del tiempo.
 MOSCA: —¿El tiempo?
 LA PATA: —Esa enfermedad del tiempo... ¡Qué diga! La de la vejez. ¿No le digo?, a usted le falla la de recordar. Se olvida.
 MOSCA: —No, se me pierde en el mate.
 LA PATA: —Se olvida de las cosas, como un viejo y, sin embargo, es un pibe...
 Misterio...
 MOSCA: —Crucé los veinte. ¿Cuándo?
 LA PATA: —¿Cuándo?
 MOSCA: —Y...

Silencio.

LA PATA: —Misterio. Veintipico y hecho un viejo...
 MOSCA: —Es que las cosas no son cosas.
 LA PATA: —¿Y qué son?
 MOSCA: —Es como si las cosas fueran pelotitas de rulemán perdidas en un taller mecánico de Warnes.
 LA PATA: —¿Qué?
 MOSCA: —¿Se acuerda que le dije que un día trabajé?
 LA PATA: —Me parece que lo oí.
 MOSCA: —Trabajé en un taller mecánico. En Warnes.
 LA PATA: —En Warnes.
 MOSCA: —En Warnes.

Se quedan los dos en silencio, mirándose.

MOSCA: —¿Qué?
 LA PATA: —Las pelotitas.
 MOSCA: —¿Qué pelotitas, la Pata?
 LA PATA: —Las de la cabeza.
 MOSCA: —¿Las de la cabeza?
 LA PATA: —Las del rulemán, Mosca.
 MOSCA: —¿Rulemán?
 LA PATA: —¡Ma! ¡Váyase a la mierda! No sé para qué pierdo tiempo con pendejos.

De la ventana provienen voces en un idioma extraño.

MOSCA: —¡Shhh! Hay gente en la ventana.

Suena una canción melódica china.

CUADRO 2 - CABALLITO

De nuevo intentan escalar subiendo a caballito uno de otro, nuevos golpes y torpezas.

LA PATA: —Voy yo de jinete. Usted oficie de caballo.

MOSCA: —No, vamos al intercambio. Ahora me toca a mí.

LA PATA: —Usted no sabe otear. Asoma el balero y seguro nos descubren.

Se tambalean y se caen.

LA PATA: —¿No ve lo que le digo?, usted es un discapacitado activo.

MOSCA: —¿Y si nos vamos de caño, la Pata?

LA PATA: —¡Pero! ¡La gran puta! ¡Es que estamos de caño!

MOSCA: —¿Y el fierro? ¿Trajo el fierro?

LA PATA: —Confiaba en usted. ¿Qué le dije cuando lo vi?

MOSCA: —“Hola”.

LA PATA: —No, está mintiendo. Le dije: “hola, Mosca”.

MOSCA: —Bueno, “hola, Mosca”.

LA PATA: —¿Y usted qué me contestó?

MOSCA: —“Hola”.

LA PATA: —No, sigue con la mentira. Me contestó: “hola, la Pata”.

Los dos quedan en silencio.

MOSCA: —¿Sabe qué?

LA PATA: —¿Qué?

MOSCA: —¿Cómo se dice cuando a uno le parece que esa cosa ya la vivió antes?

LA PATA: —*(Pensativo)*. Y... se dice que a uno le parece que esa cosa ya la vivió antes.

MOSCA: —Bueno, a mí me parece que esta cosa ya la viví antes.
 LA PATA: —¿Esto?
 MOSCA: —Sí, esto, esto de estar acá, de encontrarme con usted, de salir de bardo.
 LA PATA: —Ya le dije que no salgo de bardo. Estamos de caño.
 MOSCA: —¿Y los fierros?

Silencio.

LA PATA: —Circunstancias... No le hace. ¡Es la actitud. ¡Estamos de caño!
 MOSCA: —Si hay que matá, se mata. Por dos mangos se mata.
 LA PATA: —¿No ve que es cachivache? ¡Bardero! Usted no es delincuente.
 MOSCA: —¡Yo soy chorro-chorro!
 LA PATA: —Usted es un pendejo moco, ¡gil!
 MOSCA: —No me diga gil, eh, no me lo diga.
 LA PATA: —¡Gil!
 MOSCA: —¡Me lo dijo, mierda, me lo dijo! Ahora lo voy a cagar de un cuetazo.
 LA PATA: —Deje de hacer batucada que se vino sin el fierro. ¡Ja! Chorro-chorro. ¡Pibe moco! Eso es lo que es, pibe moco.
 MOSCA: —Prefiero ser pibe moco y no rata.
 LA PATA: —(Fuera de sí). ¡Mosca! ¿Lo llamó “rata”?
 MOSCA: —¿A quién?
 LA PATA: —¡A la Pata! Usted llamó rata a la Pata y yo no voy a permitir que se manche su memoria.
 MOSCA: —¿Qué le pasa? ¿De qué memoria me habla? A usted se lo digo.
 LA PATA: —(Confundido). Por eso... Esa acusación a mí no me la hace ni el fiscal de la Nación. Yo nunca le afané a la gente de mi misma villa y menos en la cárcel. Eso es de cachivache.
 MOSCA: —Sin embargo...
 LA PATA: —Sin embargo, ¿qué?
 MOSCA: —A mí me llegó.
 LA PATA: —¿Qué le llegó? ¡También! ¡Esa mierda de gente que se junta! Se toman tres pajaritos y salen de bardo. Meta quilombo, y si hay que matá, matan. No son delincuentes. No tienen código. Hacen puro moco.
 MOSCA: —No fue de mi banda. Fue de más arriba.
 LA PATA: —¡La cana! Está de buchón.

MOSCA: —No, no fue la cana la que me lo dijo.

LA PATA: —¡La enana! Ahí está, la enana. “De más arriba”, te voy a dar pista falsa, hijo eputa. Se está culiando de nuevo a la enana.

MOSCA: —No me la cúlio más, palabra.

LA PATA: —Palabra de bardero, rompiste el pacto. Te estás culiando a la enana.

MOSCA: —No me la estoy culiando y no es enana.

LA PATA: —¿Quién no es enana?

MOSCA: —La enana.

LA PATA: —¿La enana no es enana?

MOSCA: —La enana es baja.

LA PATA: —¡Ma! ¡Ja jodé! Es enana.

MOSCA: —Si se la mide desde abajo. Pero si se la mide desde arriba, hasta la cintura es normal.

LA PATA: —¿Y de la cintura para abajo?

MOSCA: —Se complica.

LA PATA: —Mosca, te la estás cogiendo, no tenés control. No tenés código.

MOSCA: —La Pata, te lo juro por la vieja.

LA PATA: —Si ustedes no respetan nada, ni a la vieja, respetan. Salen de caño y pumba pumba. Haya chicos, mujeres, ancianos. Son cachivaches. Se acabaron los valores. Tres pajaritos, merca y a afaná, y que sea lo que Dios quiera. No planifican, no tienen estrategia, no tienen código. (*Se queda pensando*). ¡Y te estás culiando a la enana! Cosa que me calienta mucho más que todo lo anterior. Porque..., ¿qué dijimos de la enana?

MOSCA: —Que ninguno de los dos se la culiaba mientras estuvieramos dentro de la figura de la asociación ilícita en banda y al descampado.

LA PATA: —¿Y por qué habíamos hecho el pacto?

MOSCA: —Por que a usted, la Pata, le dolía en las tripas.

LA PATA: —¿Y qué era lo que me dolía?

MOSCA: —Y le dolía que después de estar usted culiando con la enana, la petisa, bah, viniera yo y me la empomara.

LA PATA: —¿Y nada más? ¿Solo sexo?

MOSCA: —No, usted me dijo: Yo a la enana la quiero y la verdad que no me gusta que usted también se la cúlie y algo más sobre los códigos y el amor, pero no lo entendí.

LA PATA: —¿Y usted qué dijo?

MOSCA: —Y yo le dije: Pero si la enana, bah, la petisa es más puta que las gallinas.

LA PATA: —¿Y yo qué le dije?

MOSCA: —Y usted, la Pata, me dijo: “No sé qué de respetar el género, que no sé qué carajo tiene que ver la tela en todo esto, pero bueno, y que si lo vuelvo a ver con la enana, lo hago mierda”. Y ahí nomás me partió un fierro en la cabeza y casi me muero.

LA PATA: —¿Y quién lo cuidó?

MOSCA: —Usted.

LA PATA: —¿Y quién lo alimentó y le dio cariño en la emergencia?

MOSCA: —Usted.

LA PATA: —Y cuando se recuperó del fierrazo, ¿en qué quedamos?

MOSCA: —En que ninguno de los dos se culiaba más a la enana. Bah, la petisa. Porque a usted le dolía en las tripas y a mí, en la cabeza. Pero no fue ella la que me lo contó.

Nuevamente voces.

MOSCA: —¡Shhh! ¡Hablan!

Suena la canción melódica china.

CUADRO 3 - EL RANGO

Ahora intentan subirse haciendo rango, los intentos cada vez son más patéticos.

LA PATA: —Son los japoneses, hay que esperar para entrar.

MOSCA: —¿Esperar? Hay que entrar ahora. Póngase en cuatro patas.

LA PATA: —(*Picado*). ¿Qué dice?

MOSCA: —Que me haga el caballito así me meto por la ventana.

LA PATA: —¡Gil! ¿Ve lo que le digo? Busca bardo. Esperemos que se vayan.

MOSCA: —¡Cagón! Tiene cagazo de un par de chinos.

LA PATA: —No son chinos, son japoneses, y no es miedo, son códigos. Venimos a afanar, no a hacer bardo. Ahí adentro hay mujeres y chicos, y no vamos a matar a nadie si no hace falta.

MOSCA: —¿Y si hace falta? ¿Eh? ¿Si hace falta? Yo no me voy a quedar hasta la Navidad esperando que los chinos salgan. ¿Además? ¿Por qué siempre asaltamos chinos? Estoy cansado de afanar chinos.

LA PATA: —Estos son japoneses, y ayer tratamos de robarle a dos coreanos.

MOSCA: —La misma mierda, todos amarillos.

LA PATA: —Por eso, porque son todos amarillos.

MOSCA: —Ha de ser yeta el amarillo, porque guita, lo que se dice guita, nada.

LA PATA: —¿No ve que si por puta pasa algo solo estaríamos matando un amarillo? No es lo mismo.

MOSCA: —¿No?

LA PATA: —No, es como matar un animal. ¿Usted sufre si matan a un perro?

MOSCA: —Sí. Cuando mataron al “Toro”...

LA PATA: —Un perro, le digo.

MOSCA: —El “Toro”.

LA PATA: —Oiga, diga, perro no toro.

MOSCA: —El perro se llamaba “Toro”. Nunca lloré tanto en mi vida.

LA PATA: —Póngale que son como lechugas, entonces, así no sufre. Son lechugas.

MOSCA: —¿Lechugas amarillas? Nunca vi.

LA PATA: —Lo que va a ver son las estrellas porque le voy a partir de nuevo el mate.

Se trenzan en otra pelea. Se escucha una sirena.

MOSCA: —¡La policía! ¡Rajemos!

LA PATA: —Quédese piola, es una ambulancia.

MOSCA: —Peor, me da cosa.

LA PATA: —¿Qué le da cosa?

MOSCA: —Las sirenas, siempre me dan cosa las sirenas.

LA PATA: —¿El sonido de las sirenas?

MOSCA: —Sí, el canto agudo de las sirenas. Le juro que me llama a hacer macanas.

LA PATA: —A bardear.

MOSCA: —No sé, fue desde que mi viejita se me murió de los divertículos, yo estaba preso, castigado.

LA PATA: —Lo habían metido en un buzón.

- MOSCA: —Me engomaron como una semana en la de castigo. Escuchaba pasar las ambulancias y todas me parecían que llevaban a mi vieja con las tripas hechas un nudo marinero y yo no podía hacer nada.
- LA PATA: —Tiene que sacarse esas ideas de la cabeza.
- MOSCA: —No puedo. Hasta una vez salimos de choreo y yo figuraba de chofer y me ataron las manos al volante y me pusieron cera en los oídos para que no escuchara las sirenas de las ambulancias, por si sonaban.
- LA PATA: —¿Y se curó?
- MOSCA: —No las escuche. Pero tampoco a mis compañeros, ni al pito del cana, ni al tiroteo. Cuando arranqué, ya teníamos a todos los cobani de la provincia arriba del auto.
- LA PATA: —¿Y se vino de choreo con esos síntomas?
- MOSCA: —Pero no se preocupe, la Pata, estoy curado.
- LA PATA: —¿Entonces cuando escucha la ambulancia...?
- MOSCA: —Se me hace a mí el nudo del divertículo, igual al de mi vieja.
- LA PATA: —¿Y cómo lo sabe, Mosca?
- MOSCA: —¿Cómo sé qué?
- LA PATA: —El nudo, ¿cómo era el nudo?
- MOSCA: —¿Qué nudo?
- LA PATA: —El nudo marinero.
- MOSCA: —¡Ah! ¡La sogá! La sogá sí la traje, está en el mono.
- LA PATA: —¿Qué mono, Mosca?
- MOSCA: —El Mono, la Pata.
- LA PATA: —¿No me va a decir que se vino de afano con el bulto?
- MOSCA: —A todos lados voy con el bagallo, no se lo dejo por nada del mundo.
- LA PATA: —A ver, pele la sogá, métale pata, ¿quiere, Mosca? que se nos viene el día.
- MOSCA: —Lo quiere con anzuelo.
- LA PATA: —Y claro.
- MOSCA: —¿Alguno en especial?
- LA PATA: —Oiga, diga, ¿me está tomando el pelo? Es para que se enganche en el muro, no para pescar truchas.
- MOSCA: —No, digo porque gancho tengo uno solo.
- LA PATA: —Dele, saque que se hace tarde. ¿Qué hace peleando con ese candado? A ver, deme... (*Lo revisa*). Pero este es un sapo de la

cárcel. ¿No se le ocurrió mejor idea, Mosca, que ponerle al mono un sapo de la Gendarmería Nacional?

MOSCA: —¿Qué quiere? ¿Qué me deje afanar? Como andan las cosas...

LA PATA: —Usted es un gil.

MOSCA: —Guay con llamarme gil.

LA PATA: —Es que usted tiene obstruido el de pensar. Se anda por la vida a lo pato criollo, cagada tras cagada. Última vez que salgo con usted de choreo. Vamos, sacúdalo para arriba así les caemos a los chinos de sorpresa.

MOSCA: —¿Pero no me dijo que no hay que asaltar casas con gente adentro?

LA PATA: —Todo tiene un tiempo. Y el tiempo de esperar que desalojen ya fue. Se hace el bardo solamente si existe causa de necesidad extrema.

MOSCA: —¿Y esta es una causa de ese tipo?

LA PATA: —¡Tire! ¡Carajo! Está con un delincuente, no con un principiante. Cargué fusiles AK47.

MOSCA: —¡Naaa!

LA PATA: —Ametralladoras PAM 1.

MOSCA: —¡Naaa!

LA PATA: —Ametralladoras PAM 2.

MOSCA: —¡Naaa!

LA PATA: —Hay que cargar esos fierros, ¿eh? No es la verguita de cebitas esa que usted se olvidó en la villa.

MOSCA: —Tampoco me tire pa abajo que no hay sótano.

LA PATA: —¡Qué! ¿Se me va a parar de manos?

MOSCA: —Si hay que pararse de mano, me paro de mano.

LA PATA: —¿Conmigo el loco no baila, eh?

MOSCA: —Y a mí nadie se me caga de risa del armamento.

LA PATA: —Armamento de embrollero. Se vino de afano con un mono y un sapo de la cárcel.

MOSCA: —Al menos traje la sogá. Usted, ni eso. Mucha ferretería rusa, mucha ferretería rusa, pero ni pa tirarse un pedo trajo.

Se trenzan. Sirena nuevamente. Gritos de los chinos.

LA PATA: —¡Los chinos!

MOSCA: —¡La cana!

LA PATA: —¡La ambulancia!

MOSCA: —¡El nudo!

LA PATA: —¡La sogá!

MOSCA: —¡La vieja!

LA PATA: —¡La sirena!

MOSCA: —¡El divertículo! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! Deme un golpe de cuajo.

LA PATA: —No le pego al compañero de asalto, es regla de buen delincuente.

MOSCA: —Sistema de curación.

LA PATA: —¿Qué quiere? ¿Que le tire el cuerito en medio de un ilícito?

MOSCA: —No, sacúdame rápido de un golpe seco en el hueso de la cintura, que se me trabó el divertículo y el absceso de tos seguido de muerte es eminente.

LA PATA: —¿Y eso duele?

MOSCA: —Me mata.

LA PATA: —Aguante el dolor, no sea fabulero.

MOSCA: —¡Naaa! No es fábula, es la enfermedad. ¿No ve que me agarran cosas de viejo? Estoy enfermo del tiempo.

LA PATA: —Lo que usted tiene es calor. Está demasiado abrigado.

Le saca el sobretodo y debajo tiene un mameluco de presidio.

LA PATA: —¡A la pipeta! ¡No puede ser! Se vino con la pilcha de la gallola, ¿qué le pasa a usted?

MOSCA: —Hacía frío y se ve que algún hijo de puta me afanó los calzoncillos largos.

LA PATA: —¡La mierda! Estamos perdidos. Si será pelotudo...

Le pega una patada.

MOSCA: —¡Me la acomodó!

LA PATA: —Sí, y le voy a acomodar otra por gil.

MOSCA: —¡Naaa! Digo que me acomodó el divertículo, me destrabó el nudo.

Se trenzan en nueva pelea.

Suena la canción melódica china.

CUADRO 4 - TIRO AL ARO

Nuevo intento de escalar, esta vez con una soga y un gancho, inevitablemente no aciertan y se complican en esfuerzos absurdos por lograrlo.

La Pata se saca el impermeable y se lo da. Tiene seis balazos que lo atraviesan a la altura del corazón. También lleva ropa de presidiario.

MOSCA: —¡Upa! ¡La papa! Pero si usted está también con la pilcha del presidio.

La Pata tambalea. Saca un estuche con pinturas de mujer, Mosca lo abaraja antes que caiga.

MOSCA: —Perdone, La Pata, ¿usted se siente bien?

LA PATA: —Perfecto estado de conservación.

MOSCA: —Y digo, doler, ¿no le duele nada?

LA PATA: —Nunca me sentí mejor.

MOSCA: —Y... ¿pregunto?

LA PATA: —Deje de psicologearme, ¿quiere? ¿Qué le pasa?

Mosca le mete los dedos dentro de las heridas. La Pata mira su ropa, mira los dedos de Mosca. Se miran. Se quedan callados.

MOSCA: —La Pata, usted está frío como un sapo.

LA PATA: —Se me habrá bajado un poco el termostato.

MOSCA: —No, la Pata, usted tiene seis orificios de bala rodeándole el corazón.

LA PATA: —Se ve que tuve el ojete de que ninguno me pegara de lleno. ¿No?

MOSCA: —Yo no quiero cagarle la noche, pero, me parece, y lo digo con la mejor, me parece que usted está fiambre.

LA PATA: —¿Y me lo dice así?

MOSCA: —¿Y qué quiere?, ¿que le saque un aviso fúnebre en el diario?

LA PATA: —Como si supiera...

MOSCA: —Sepa que, cuando la vieja murió, le escribimos todos los parientes, por cada divertículo un poema. A mí me tocó el divertículo catorce.

“Madrecita buena,
si en las vueltas del camino

se le anuda el intestino,
con la faca del tumbero
yo le dentro de primero.
No soy hábil cirujano,
y si se me va la mano,
santo Dios y la agujereo.
Se lo juro por san Tuca
que me arranco los dos huevos”.

LA PATA: —Me está jodiendo.

MOSCA: —Todos los parientes le escribimos un divertículo. Espere que le leo el divertículo 68.

LA PATA: —Déjese de joder, ¿quiere? Además, ahora que me dijo del frío, me sicologeó... Algo raro hay. Déjeme apoyar en la pared, no me siento bien, Mosca.

MOSCA: —Venga, hermano, que le hago la segunda.

Los dos se sientan, se apoyan contra la pared. Mosca, maternal, lo abraza.

MOSCA: —¿No le digo que lo había soñado?

LA PATA: —¿Cuándo?

MOSCA: —Anoche, en la palmera.

LA PATA: —¿Pero si anoche dormimos en lo del Garza?

MOSCA: —No sé, los sueños son inexplicables, Pata.

LA PATA: —Eso es verdad. Yo soñé que estábamos todavía adentro. Y que se armaba un bondi para rajar y que justo cuando estábamos por saltar el muro, un cobani nos sacudía desde una torreta.

MOSCA: —Seis tiros a usted y uno a mí. Es lo mismo que soñé yo, en la cama de arriba, ¿no le digo?

LA PATA: —Pero si ayer no durmió usted en la palmera, hace ya... ¿cuántos días que nos escapamos de la cárcel?...

No saben qué decir.

LA PATA: —Además, usted no tiene ningún balazo, no le veo ningún orificio.

MOSCA: —(se palpa el cuerpo y no encuentra nada raro). Eso es cierto.

LA PATA: —Lo que sí, ahora que le veo el color de la cara...

MOSCA: —¡Naaa! Eso es el divertículo y la otra enfermedad, la del tiempo.

LA PATA: —Y esa le da palidez, ¿no?

MOSCA: —¡Palidez! ¡Blancor! Propio de un cadáver. ¡Uy! Perdona. Lo que me extraña son las pilchas... La verdad que cuando usted hoy me dijo... *(Se palpa en el culo y siente que tiene un agujero)*. ¡Naaa!

LA PATA: —¿Le pasa algo?

MOSCA: —*(Disimulando que encontró un orificio de bala)*. ¡Naaa! No me digás que justo tenía que...

LA PATA: —¿Encontró algo?

MOSCA: —¡Naaa! ¡Naaa!

LA PATA: —¿Algún orificio?

MOSCA: —¿Eh? ¡Naaa! ¡Me debo de haber muerto de muerte natural. Usted tiene razón, soy un bardero, me tomo tres rueditas, la empujo con pajarito y salgo a hacer bardo... y ya no estoy en edad, con la enfermedad, no estoy en edad. Pero usted, un “caño largo”.

LA PATA: —¿Sabe qué, Mosca? Las cosas a veces no son lo que son.

MOSCA: —¿Qué son?

LA PATA: —¿Qué cosa?

MOSCA: —La cosa.

Hablan los chinos. Se quedan los dos mirándose.

LA PATA: —La cosa. Los chinos, por ejemplo.

MOSCA: —¿No eran japoneses?

LA PATA: —Sí, pero digo si no fueran japoneses.

MOSCA: —Entonces tenía razón yo, son chinos.

LA PATA: —No.

MOSCA: —Coreanos.

LA PATA: —No... Son... ¿cómo le podría explicar? Quizás sean otra cosa. Vio que están los seres humanos...

MOSCA: —Algunos son como bestias.

LA PATA: —No, pero deje eso ahora. Le hablo de la humanidad. Por ejemplo, yo soy yo, pero podría ser otro. ¿Me entiende?

MOSCA: —¡Naaa! Si usted fuera otro, no sería usted, sería otro.

LA PATA: —Vamos a otro ejemplo. Un sapo, por ejemplo.

MOSCA: —¿El candado?

LA PATA: —No, Mosca, no le hablo del candado, le hablo del animal, del sapo...

- MOSCA: —Sí, sí. Conozco.
- LA PATA: —Bueno, si usted besa un sapo, ¿qué pasa?
- MOSCA: —Un asco. Animal asqueroso el sapo. Vaya a saber dónde metió esa lengua. ¡Naaa! Ni en una isla desierta le beso el escuerzo.
- LA PATA: —Si usted se saca el asco y lo besa... ¡Plimba! Se transforma en príncipe, y si besa al príncipe...
- MOSCA: —No, esas son cosas de putito. Déjese de joder, la Pata. Así se empieza, besa al príncipe, franelea con el conde...
- LA PATA: —Deje el sapo y el príncipe... Vio que en el mundo hay animales, piedras, plantas...
- MOSCA: —¡Los chinos!
- LA PATA: —No, los chinos no, ahora le hablo de los reinos... ¿Sabe que hay reinos?
- MOSCA: —Sí, “el” reina de Inglaterra, por ejemplo, se acuerda cuando Artime le pisó la capa.
- LA PATA: —¿De qué habla, Mosca?
- MOSCA: —En el mundial 66, me acuerdo como si fuera hoy... Lo escuchaba por radio, claro. Cuando van a recibir el premio, Artime le pisa la capa a la reina.
- LA PATA: —Pero si usted no había nacido, Mosca, ¿no es que usted está enfermo de?...
- MOSCA: —(*Miente*). Vejez prematura, me la pesqué en la Villa la Rana, fifando al descampado sin globito, ¿vio?
- LA PATA: —Eso no se agarra como un virus. Usted me está bolaceando.
- MOSCA: —¿Qué tiene de raro? ¿Acaso usted no está muerto y yo le estoy hablando?
- LA PATA: —Minga de pibe chorro, usted tiene el documento adulterado. ¿A ver muestre?
- MOSCA: —Está bien, la Pata, a usted se lo puedo decir, total... está del otro lado. Soy un dinosaurio.
- LA PATA: —Lo sabía, lo sabía; desde que lo vi, lo sabía. Un dinosaurio... ¿y por qué insistía en mentir con la enfermedad?
- MOSCA: —Dinosaurio en cárcel de Sierra Chica, medio siglo en cafúa.
- LA PATA: —Desde cuando purga condena, hermano.
- MOSCA: —De toda la vida me parece. Vio que el tiempo...
- LA PATA: —El tiempo...

MOSCA: —El tiempo... no es lo que parece... En la cárcel es eterno, las agujas de los relojes se ponen finitas y largas y no giran nunca.

LA PATA: —Nunca.

MOSCA: —En cambio, culiando, el tiempo se pasa volando... Las horas se acortan.

LA PATA: —Si lo de corta lo dice por la enana, le parto la cabeza.

MOSCA: —Hablo de culiar en general. No es lo mismo culiar que esperar el día de visita.

LA PATA: —No es lo mismo. (*Mira a Mosca con más respeto*). No me diga nada. Homicidio reiterado con agravante de vínculo.

MOSCA: —Sinceramente, no me acuerdo de nada. Debe de haber sido jodido porque me tiraron con el reloj por la cabeza. El tiempo...

LA PATA: —El tiempo.

Se queda mirándose.

LA PATA: —¿El tiempo?

MOSCA: —La vejez.

LA PATA: —No, esos son los intestinos, la sirena, yo le hablo del tiempo... de la vida...

Se echa a llorar.

MOSCA: —Cálmese, la Pata, usted no está bien.

LA PATA: —¿Y qué le parece? Con seis orificios de entrada en el corazón nadie está de cumpleaños.

MOSCA: —¿Cómo lo sabe?

LA PATA: —¿Qué le parece? No necesito un espejo para verme. Uno, dos, tres...

MOSCA: —No, digo, mi cumpleaños... 61, hoy es mi cumpleaños 61.

LA PATA: —La verdad que se lo ve muy bien. 61 pirulos... Ve, qué cosa es el tiempo...

MOSCA: —Lo que nos falta para morir, eso es el tiempo.

La Pata llora desconsolado. Suena la canción melódica china.

CUADRO 5 - CORTINA

Ambos están en dos escaleras muy bajitas, ya no intentan nada. Apenas un amague de levantar un brazo.

- LA PATA: —Mosca, yo también quiero confesar algo.
MOSCA: —¿Quiere que lo llame al capellán penitenciario?
LA PATA: —No sea boludo, me quiero confesar con usted, pero guay con ortivear.

Saca una faca enorme.

- MOSCA: —(Cae de rodillas). ¡La jailander! Esa solo la llevan los cuchillos largos.
LA PATA: —De eso se trata. Después que le cuente, vamos a cerrar el trato con sangre. Hermanito, no soy un pesado.
MOSCA: —¡Naaa! Hermanito, ¿qué va a ser pesado? Es la situación también, piense que usted no tenía costumbre de morirse.
LA PATA: —No, Mosca, usted no me entiende, no soy un pesado, no soy un caño largo, no soy un poronga, no soy la Pata.
MOSCA: —No es la Pata.
LA PATA: —Soy la Chingolo.
MOSCA: —Y después me pedía el documento a mí como si fuera un cana.
 —¡Mierda! ¡Mentiroso! Por menos en la cárcel le quedaba el culo como un plumero.
LA PATA: —Plumerié.
MOSCA: —Fue putito.
LA PATA: —No.
MOSCA: —Fue gato, ya me parecía. Con razón la enana buscaba verga afuera.
LA PATA: —No lo diga, sabe que me duele.
MOSCA: —Lo que le debería doler es el culo. ¡Putito! ¡Gato! Pobre mujer, se debe haber achicado de vergüenza de ver sus vicios.
LA PATA: —¡Basta! Fui mulo de la Pata.
MOSCA: —¿Mulo? ¡Upa!
LA PATA: —Mulo. ¿Acaso cuando nos cruzamos en Sierra Chica no se acuerda como tenía el rancho?
MOSCA: —Sí, eso es cierto, ¡cómo brillaba el piso! ¿Qué le pasaba al mosaico?

- LA PATA: —¡Je! Un truco que me enseñó mi tía cuando era chico. A mí no había cosa que más me gustara que cuando llegaba la Pata encontrase todo limpio. Mire que estuve en asaltos de bancos, en toma de rehenes, en situaciones de fuego cruzado, pero nada, nada me hizo sentir más hombre que limpiar el rancho para la Pata... El olor lejano de la lavandina en las manos... Las cosas ordenadas en el rancho... La palmada de la Pata, orgulloso de mí... no sé... llámeme...
- MOSCA: —Trato, trato, pero no encuentro como llamarlo para no ofenderlo...
- LA PATA: —No me ofende, y menos en esta situación. ¿Usted cree que los soldados que le limpiaban las botas al general San Martín se ofendían por tener que hacer ese trabajo?... ¿Usted cree? Bueno... la Pata era San Martín para mí.
- MOSCA: —¡Bue! Y yo soy Sarmiento.
- LA PATA: —¿Qué dice?
- MOSCA: —Que a usted lo afectó el tiempo que estuvo preso. Ese estar a la espera, a la buena de Dios. Los días como chicle. El tiempo que descompone a cualquiera. Usted también se enfermó del tiempo y dice ahora boludeces.
- LA PATA: —(*Saca la caja de cosméticos*). Sellemos estos secretos con un pacto de sangre de no abrir la boca.
- MOSCA: —Espere, antes quiero saber quién es usted, de dónde viene, cuáles son sus intenciones... No mezcle la sangre con cualquiera.
- LA PATA: —(*Le entrega la caja*). Tome.
- MOSCA: —Acá está la daga. No sé si tenga valor.
- LA PATA: —No, no es una daga, hermano.
- MOSCA: —(*Abre la caja. Son pinturas de maquillaje. Extrae un alfiler de gancho*). ¿Y esto?
- LA PATA: —Pínteme, sáqueme esta muerte de la cara. Pínteme, por favor.
- MOSCA: —Es que yo no soy maquilladora, a ver si todavía lo dejo hecho una mascarita.
- LA PATA: —Haga, por favor, haga. Que lo que haga será mejor que este blanco tumba...
- MOSCA: —Mire, la Chingolo, yo no lo conozco y acá en la calle... pintarlo... ¡Naaa! ¡Vamos!
- LA PATA: —¡Cobarde! ¡Viejo cobarde!

MOSCA: —No me pique que no es mosquito. A ver, deme, mierda, qué joder. Deme, pero mientras le embadurno la jeta, me va contar todo... ¿Cómo fue que la Pata le dejó su identidad?

Comienza a pintarle el rostro, los labios, los ojos, con muchísimo cuidado.

LA PATA: —Bajábamos los ríos en chalupa después de asaltar un banco.

MOSCA: —Perdone, la Pata, que diga... la Chingolo, pero... ¿ustedes salían de caño en chalupa?

LA PATA: —Salíamos de caño en chalupa, en galochas, en bote. Usted no se da una idea la cantidad de ríos que hay en este país. Bueno, y en ese descender por el río la Pata me dice: “poné primera y hasta Chubut no me parás”.

MOSCA: —Pero... ¿era una lancha a motor o un bote a remos?

LA PATA: —A un remo, pero de los largos. Y entonces dale que dale con el remo, tres, cuatro, ocho, doce horas remando sin parar.

MOSCA: —¿Y La Pata?

LA PATA: —La Pata supervisando con el mapa. Me decía: “agarrá por allá, doblá en aquella esquina, seguí derecho hasta la avenida”.

MOSCA: —¿Seguimos en el río, no?

LA PATA: —Pero si había agua para hacer sopa a mil ranchadas... Entonces, de repente, mal manejo del volante o el tren delantero, vaya a saber, descarrila el barco y nos vamos de jeta contra unas matas que había en la orilla.

MOSCA: —¡A la mierda!

LA PATA: —Me quito el cinturón de seguridad y no más me incorporo, a treinta centímetros la cabeza de un tremendo puma.

MOSCA: —¡Naaa!

LA PATA: —No alcanzó a decirle “pu” que el animal le había arrancado enterito el mapa de las manos a la Pata. Entonces la Pata se calienta, saca la faca tumbera y se le tira encima al puma al grito de “¡Rata! ¡Devolvé lo que no es tuyo!” y se le pone a la par al bichazo y le empieza a hablar al oído como un evangelista.

MOSCA: —¿A hablarle? ¡Naaa!

LA PATA: —A mentarle la madre, el padre y toda la puta familia del felino. El bicho, que ya tenía las orejas coloradas con la plegaria, se da vuelta, lo mira a los ojos, mira la faca de la Pata, le mira la boca

y... le juro, Mosca, que al principio yo creí que le iba a dar un beso, porque se le acercó como pa darle un piquito, pero no, abrió tremenda trompa y le arranco los labios.

MOSCA: —¡Animal asesino!

LA PATA: —Ni que lo diga. Entonces me le afirmé en la nave y le di tremendo coscorrón con el remo al tiempo que ayudaba a la Pata a subir a la chalupa.

MOSCA: —¿Y el puma?

LA PATA: —Con el golpe, el bicho había escupido los labios con el cacho de cara por el aire, con tanta suerte que fueron a parar a unas flores del Irupé.

MOSCA: —Lo que sería la cara de ese hombre.

LA PATA: —¿La cara? Eso no es nada. Cuando lo siento en el asiento del conductor, nos miramos por un momento, y le aseguro que me costó reconocerlo, y él se dio cuenta y me dijo: “e izo ierda la ara”.

MOSCA: —¿Eh?

LA PATA: —“E izo ierda la ara”.

MOSCA: —Le gangoseaba.

LA PATA: —“Deje, la Pata”, le dije: “yo estudié mecánica dental”.

MOSCA: —Usted estudió...

LA PATA: —Mentira, era para tranquilizarlo, para sacarle una sonrisa. “Or é no e chupá u uevo”, me dijo. Y comencé a ordenarle un poco esa cara. Pero no había caso. Era como jugar con el Señor Cara de Papa.

MOSCA: —¿Cara de papa?

LA PATA: —Sí, Mosca, el juego ese de los chicos que le van cambiando la jeta a una papa.

MOSCA: —Ya le dije que minga de chocolatada, ¿se imagina con la hambruna que había en casa?... Un muñeco con forma de papa hubiera terminado en la olla.

LA PATA: —Era, póngale, como armar un identikit, ¿vio cómo los arma la cana? Bueno, yo ponía la nariz más o menos por el medio, y la Pata se miraba en el espejo retrovisor y cabezeando decía: “o o o as aajo”. La ponía apenas a la derecha y él decía: “a la iierda, oludo”. Y así con cada pieza anatómica. Llegó un momento que me hinchó las pelotas.

- MOSCA: —No es para menos. Se ve que usted ponía voluntad.
- LA PATA: —Y claro que sí, entonces le tiré el balde con carnada donde habíamos metido los pedazos de jeta y le dije: “¡Ma, sí!, la Pata, arreglate vos solo”.
- MOSCA: —¿Y?
- LA PATA: —Y nada, yo veía de reajo cómo acomodaba la estantería de un lado para el otro, y nada. Le quedaba la jeta como esas actrices que se ponen plástico en la cara.
- MOSCA: —Como un boxindanga después de una pelea en la cárcel.
- LA PATA: —Usted lo ha dicho. No sabe lo que era llevar a ese hombre sin rostro en la chalupa. Y después yo no sé si fue que ya delirábamos por el sol, la falta de agua, el hambre o qué, pero lo cierto es que entramos a una especie de cueva y la Pata me dice: “eano”.
- MOSCA: —¿Enano?
- LA PATA: —No, no, “eano”.
- MOSCA: —¿Verano?
- LA PATA: —¡No! “eano”... “eanito”.
- MOSCA: —¡Ah! Enanito.
- LA PATA: —“¡Hermano! ¡Hermanito! Pará que yo me bajo acá. Con esta cara no sigo. Tirame al río. Mi tiempo ya fue”.
- MOSCA: —¡Naaa! ¿Y usted lo tiró?
- LA PATA: —Traté de convencerlo, pero él no entraba en razones. Me dijo: cuando Dios hizo al tiempo, lo hizo de sobra, pero yo me lo gasté todo.
- MOSCA: —El tiempo... ¿qué hacer contra eso?
- LA PATA: —Y vaya a creer o reventar cuando freno y bajo a tierra para dejarlo librado a su suerte. Se me aparece el puma de entre unas matas.
- MOSCA: —¡Naaa!
- LA PATA: —Como le digo, y me mira como diciendo, dejalo ahí nomás.
- MOSCA: —Telepatía.
- LA PATA: —Llémele hache. Y yo lo miro como diciendo, te lo vas a comer. Te vas a comer a mi hermano del alma. Y el puma me mira como diciendo ¿y vos qué harías en mi lugar?
- MOSCA: —Desde ese punto de vista, la bestia tenía razón.
- LA PATA: —Así que lo dejé sentado, acariciando la cabezota de aquel animal enorme que parecía un gatito ronroneador junto a la Pata. Me doy vuelta para irme y el puma hace un ruido como tsch tsch.

MOSCA: —Tsch tsch.
LA PATA: —Sí, me señala con su pezuña gigante el mapa y me dice, bah, parece decirme, no seas boludo, cambiale los documentos. Y yo se los cambié.

Silencio incómodo.

MOSCA: —Perdoná, la Pat... que diga, La Chingolo, pero... ¿a qué vine todo esto?
LA PATA: —Que yo también me quiero bajar acá.
MOSCA: —Hermanito, no se deje morir, si ya está muerto. Acompáñeme en esto que no sabemos qué es.
LA PATA: —No, le dejo un legado. La enana.
MOSCA: —¡Naaa!
LA PATA: —Hágame el bien. La enana necesita que le den cantina. Y prefiero que sea usted, mi amigo. Cuídela como si fuera una joya.
MOSCA: —No sirvo para honrar una mujer, soy bardero.
LA PATA: —Se lo pide un medio muerto. Dele cantina a la enana, usted sabe cómo. Además, acábela con eso del bardo, usted no es ningún gil.
MOSCA: —La chingolo, hermanito, yo no puedo darle verga a la petisa.
LA PATA: —No empiece ahora con la vejez prematura o esas huevadas de los divertículos, ¿quiere?
MOSCA: —Es que... también estoy en el más allá.
LA PATA: —No me diga nada, ya me di cuenta. Usted viene de cabeza de gato, Mosca.
MOSCA: —No vengo por encargo de nadie.
LA PATA: —Entonces es un mensajero divino, un ángel. ¿Quién lo manda? ¿San Tuca? ¿El gauchito Gil? ¿San la Muerte? ¿Pa quién trabaja?
MOSCA: —Para nadie. Yo también estoy muerto.
LA PATA: —¿Y de qué murió, Mosca? Si no tiene orificio de bala...
MOSCA: —Lo hay, pero oculto. Hermano, prométame que esto será un secreto que se llevará a la tumba. ¿Se acuerda del tiroteo?
LA PATA: —Claro, como pa no acordarme. (*Cuenta sus orificios*).

Mosca le muestra el fundillo del pantalón.

LA PATA: —¡A la hostia! Me duele a mí... ¡Qué indigna es la muerte!

MOSCA: —(*Echándose a llorar*). Voy a ser putito por toda la eternidad.

LA PATA: —No, usted va a ser mi soldado, va a caminar a mi lado. No, ¡qué soldado! Usted va a ser mi socio, vamos a empezar de nuevo.

MOSCA: —No me haga reír, no se da cuenta que estamos muertos.

LA PATA: —Entonces, máteme de verdad. Matémonos.

MOSCA: —Es fácil decirlo, pero...

LA PATA: —No quiero estar más en esta tierra, quiero viajar a un lugar donde me den chocolatada, y me digan señor.

MOSCA: —¿Habrá un lugar dónde podamos empezar de nuevo?

LA PATA: —Tome, deme un puntazo.

MOSCA: —No, con la punta no, eso es de traidores.

LA PATA: —Tiene razón, tome la jailander.

MOSCA: —¡Naaa! ¿De verdad me la presta?

LA PATA: —Yo me agarro la faca. Al grito de ahura, nos atravesamos de lado a lado.

MOSCA: —Tengo miedo, la Chingolo.

LA PATA: —Yo también, Mosca. ¡Aura! ¡Carajo!

MOSCA: —¡Aura!

Se ensartan. Permanecen un rato, parece que van a morir, pero siguen vivos. Se atraviesan varias veces sin suerte.

LA PATA: —¿Qué mierda le pasa? Mosca, ¿no tiene fuerza?

MOSCA: —Pero si lo pinche como un chorizo y nada...

LA PATA: —Es cierto y esto, múltiples agujeros y nada. La muerte definitiva no le llega.

MOSCA: —Esto es cosa del diablo.

Se escucha la voz de la ventana oval.

LA PATA: —(*Mirando hacia la ventana*). De Dios. Es la voz de Dios... es Dios que quiere hablarnos...

MOSCA: —Ahora me va a decir que ese...

LA PATA: —Se lo digo. Ni chinos, ni japoneses, ni nada... es Dios que quiere hablarnos. (*Gritando a la ventana*) ¡A ver, mierda, hablá en español, carajo!

MOSCA: —Tenga cuidado la Chingolo, uno nunca sabe cómo puede responder el barba.

LA PATA: —¡Dale! ¿Qué más querés de mí? ¡No te llevaste a mi hombre!

MOSCA: —No se sincere tanto que por ahí no es Dios y...

LA PATA: —Y nada.

Se escucha una voz en un idioma irreconocible.

MOSCA: —¿Qué dice?

LA PATA: —¿Qué se yo?

MOSCA: —Estamos así porque Dios no entiende un carajo.

LA PATA: —Es una charla de sordos.

MOSCA: —Se terminó todo. Esto no tiene sentido. Nos quedamos acá mirando una ventana a la que nunca vamos a poder alcanzar.

LA PATA: —¿Quién dijo que no la vamos a alcanzar? Vamos, súbase a mi espalda.

MOSCA: —¿Qué bicho le picó? La Chingolo.

LA PATA: —Vamos, hermano, tenemos que subir y entrar en esa casa.

MOSCA: —(Escalando la espalda de La Pata). ¿Para qué?

LA PATA: —Para que explique, carajo, por qué tanta mugre y tanta tristeza.

MOSCA: —Es la vida.

LA PATA: —Si esta es la vida, no tenemos nada que perder.

MOSCA: —¿Y si primero apretamos al cura sacristán?

LA PATA: —¡No sea cagón, ¿quiere?! ¿No tiene la jailander? ¿No somos poronga, acaso?

MOSCA: —No sé si podremos llegar.

LA PATA: —Métale, un poco más y puede.

MOSCA: —Sería mejor esperar cuando se vaya el quía.

LA PATA: —No, hay que entrar ahora, hermano.

MOSCA: —Está bien, pero con cuidado que el tipo se conoce todos los trucos y...

LA PATA: —Déjemelo a mí. ¿Me hace la segunda?

MOSCA: —Es un honor.

LA PATA: —A lo que sea.

MOSCA: —A lo que sea. Entonces, vamos de caño.

LA PATA: —No, esta vez vamos de bardo, hermano, vamos de bardo.

*Mosca sobre La Pata está por tocar la ventana.
Suenan la sirena de la cárcel que se funde con la canción melódica china.*

FIN

La muerte y las listas. Recurrencias en la dramaturgia de Marcelo Marán

MARCELO MARÁN: UN LEGADO FAMILIAR¹⁰⁸

Marcelo Marán (Mar del Plata, 1956) proviene de una familia de artistas de teatro que se remonta a la actriz Orfilia Rico, quien fue su bisabuela. El dramaturgo Carlos Goycochea fue su tío abuelo quien conformaba uno de los binomios autorales más exitosos del teatro argentino de los años 30, incluso algunas de sus obras como *Noche de carnaval* o *La boina blanca* constituyeron algunas de sus lecturas de juventud. Ramón Marán, su abuelo, fue empresario teatral y actor. Una ventaja indiscutible para quien ya tenía un gusto por el teatro prácticamente ancestral. Carlos Goycochea estaba casado con María Esther Podestá, la más joven de la familia de los Podestá, los “ojos más lindos del teatro nacional”. El mismo Marán cuenta que durante su niñez y adolescencia pudo disfrutar de la propia boca de su padre y su tío abuelo muchísimas historias y anécdotas que, de alguna manera, influyeron en su inclinación posterior por la escritura y muy especialmente por la escritura dramática.

En 1976 el golpe de Estado lo encuentra ingresando en la carrera de Letras y en plena actividad literaria, volcado a la poesía y a la narrativa. En esa misma época comienza a escribir teatro. Su primera obra *Braulio y los vientos* es presentada en un concurso organizado por la Federación de Trabajadores del Teatro, y apenas finalizada la dictadura recibe una mención. Pocos meses después es montada en *La manzana de las luces* en Capital Federal y transmitida por Radio Splendid. Cuenta la historia de un hombre que tiene un bar en una playa y que su hija es secuestrada por los militares. Posteriormente, las dos obras que escribe y que se representan bajo la dirección de Horacio Medrano son *Esponsales*, un texto que trata de la relación entre un secuestrador y su víctima, y *El país de la cebolla*, una tragifarsa que da cuenta de un grupo de actores de radioteatro que buscan “El Dorado”, como metáfora de la juventud, mientras salían de la noche oscura que significó la dictadura en Argentina.

En casi toda su obra resuena la presencia de ese pasado nefasto. Así es como va a formar parte del grupo fundacional de “Teatro x la identidad” de

¹⁰⁸ Además de algunas entrevistas realizadas al autor, se tomó como referencia su propio sitio web para el estudio de su obra y su reciente actividad: <http://mmaranweb.wix.com/mmaraan#lbio>

Mar del Plata. Dirige tres obras en ese ciclo y escribe una obra breve: *Doc*, sobre la participación de civiles en la represión. También será autor de los guiones de los audiovisuales *Postales* (sobre Centros Clandestinos de detención en Mar del Plata) y *Metidos en algo* realizado por la Universidad Nacional de Mar del Plata sobre el Juicio de la verdad y la Noche de las corbatas.

Hasta aquí dos de los elementos fundantes de su labor teatral como dramaturgo y escritor: el legado familiar y el contexto socio-político argentino.

Su vasta obra está compuesta por los siguientes títulos: *Esponsales*, *El país de la cebolla*, *Si tocás Calcuta*, *Los siete pecados que nunca cometió la Sra. de Masmónides o la incurable nostalgia*, *Cualquier verdura*, *Un tal Pablo*, *Pasado pisado*, *Entre Jujuy y Bompland*, *La guerra de los tic-tac*, *Mar de fondo*, *Tata-Dios*, *La salvación eterna*, *La histórica histórica historia del teatro*, *Pesic*, *El sacrificio*, *Sujeto W*, *La profunda naturaleza del animal*, *De los innumerables desencuentros de dos suicidas en una cornisa*, *La mezcladora*, *Línea de 3*, *Un tráiler al fin del mundo*, *Matemáticas del Diablo* basada en la obra de Osvaldo Bayer, *Antígona 1-11-14 del Bajo Flores* (producción de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires) entre otras.

Muchas de sus obras han sido estrenadas en el país y en el extranjero y merecieron varias distinciones: Concurso del Periódico La Provincia, Premio La Caleta 88 “María Vaner”. Premio mejor autor regional Comedia de la Provincia de Buenos Aires, Premio Estrella de Mar, Premio Teatro Cervantes en el Primer concurso nacional de teatro Semimontado, Premio otorgado por la Escuela de Arte Dramático Angelina Pagano, 2.º Festival de Teatro de Humor organizado por la Biblioteca Hueney de Zapala.

En cuanto a su formación como dramaturgo y escritor, se destaca su participación del Seminario de autores de teatro dirigido por Roberto Perinelli y Mauricio Kartun, en el Teatro de la Campana. Es invitado por Osvaldo Dragún a participar de los talleres de la EITALC (Escuela internacional de Teatro de América latina y el caribe) en la ciudad de Machurucutu en Cuba, Teatralidad y ritualidad en el teatro Latinoamericano con el maestro Carlos Cueva (Alemania. La otra orilla.) y en la ciudad de Tlaxcala. México. Caminos del teatro Iberoamericano con el dramaturgo Sanchís Sinisterra (España).

Representa a la Provincia de Buenos Aires en un taller de investigación sobre el texto *La Misión* de Heiner Müller con dramaturgos del Mercosur a cargo de Stephan Shuske (Berlín).

Marán también es un dramaturgo que dirige. Ha dirigido obras como *Sócrates* de Eduardo Rovner; *Monólogos de dos continentes* de Winer, Susana Torres Molina, Susana Gutiérrez y otros; *Violetas son violetas* de Beba Basso; *La noche más*

oscura de Horacio Martínez; *Como peldaños de cristal* de Graciela Tarantino, *Estrella negra* de Adriana Genta (ganadora del Premio Estrella de Mar 2014) y varias también de su autoría.

Como guionista, se destaca la producción de los textos y dirección del Programa de TV El Bulevar, del Ente de Cultura del Partido de Gral. Pueyrredón, Premio Santa Clara de Asís. Como así también del video *Postales*, a pedido de las Abuelas de Plaza de Mayo y organismos por los Derechos Humanos; *Crónica de la represión en Mar del Plata* en los Centros clandestinos de detención, Y del guion del video *Metidos en algo* realizado por la Universidad Nacional de Mar del Plata sobre el Juicio de la verdad y la Noche de las corbatas.

Su obra *La profunda naturaleza del animal* es seleccionada para integrar una publicación editada por El Galpón de Uruguay. También publica su libro Teatro x5¹⁰⁹ con algunas de sus obras más importantes. Recientemente el Instituto Nacional del Teatro y Argentores publicaron su obra *Un tal Pablo*¹¹⁰.

También es importante su actividad docente de la cátedra de Guion Audiovisual en las Escuelas de Cine Bristol y Fellini; docente de las cátedras de Guion Radial en el Instituto ETER; docente de cátedra de dramaturgia del Centro de Investigaciones Creación y Producción Artística; del Centro Cultural Carlos Carella; del Centro Cultural Séptimo Fuego. Fundador de la Film Comisión MDQ y de las Almacenes Culturales (proyecto de integración social a través de la actividad cultural) y Factorías de Video de la ciudad, proyecto este último que permitía a jóvenes en situación de riesgo el acceso a la producción audiovisual.

Es un participante activo de festivales provinciales y nacionales de teatro como jurado (Premio Vilches, Comedia de la Provincia de Buenos Aires, Premio Alfonsina, Presidente del Jurado del Estrella de Mar en varias oportunidades, Torneos Juveniles de la Provincia de Buenos Aires, Bienal de Arte Joven, entre otros), tallerista y docente. Recibió por su trayectoria los premios Lobo de mar y Alfonsina, premio este último de mayor relevancia en la actividad artística otorgado por la Municipalidad de Gral. Pueyrredón.

Un aspecto importante de su labor lo constituye su dedicación a tareas de gestión y política teatral. Fue miembro de la Asociación de Festivales, encargada de la organización del Festival Internacional de Cine de Mar

¹⁰⁹ Marán, Marcelo *Teatro x 5*, Ed. Martin, 2003.

¹¹⁰ Marán, Marcelo *Un tal Pablo*, INT ediciones, 2010.

del Plata. También se desempeñó como director y secretario de Cultura del Partido de General Pueyrredón. Fue presidente de la Asociación de Trabajadores del Teatro de la Región Atlántica y de la Federación de Teatristas de Buenos Aires. Ha dirigido teatros, también, como el Auditorium y el Centro de Arte Radio City Roxi Melany. Fue miembro del Consejo de Teatro independiente de la provincia de Bs. As. Una prolífica actividad en torno a la gestión cultural de Mar del Plata y la región.

A pesar de tener una profusa actividad teatral que se extiende más allá de la escena propiamente dicha, tanto como director (y en varias oportunidades como asesor dramático de grupos o compañías teatrales, por mencionar solo el caso del Séptimo fuego) o como productor teatral, la actividad que más parece gratificarlo es la de la escritura dramática “es cierto que en estos últimos años la dirección de actores y la puesta en escena también se abrieron como un campo de experimentación que me da mucho placer transitar. La actuación me interesa, y mucho, como elemento fundamental de la creación escénica. El misterio de la representación, los sistemas de actuación, las vivencias del actor sobre el escenario son temas sobre los que permanentemente reflexiono”. (Marán, 2014).

Marán despliega en su dramaturgia múltiples recursos. Sus recurrencias a modo de repeticiones, en el sentido más teatral de la palabra, aquel en el que vuelven sonidos, palabras, y hasta significados, que otorgan a sus piezas un sentido (una cohesión) particular. Repeticiones dramáticas o temáticas que a fuerza de instalarse una y otra vez encuentran una enorme potencia teatral. Recurrencias que le permiten al autor poner en marcha su propia teatralidad. Recurrencias que surgen (a veces) de pequeños mundos, historias íntimas, y (muchas otras veces también) de hechos reales que encuentran en su dramaturgia un camino a la ficción: “La temática recurrente tiene que ver con situaciones o historias que se dan a través de seres marginales, hombres o mujeres dejados de lado, excluidos por distintas razones y que desde allí relatan su dificultad de formar parte de una realidad que le es ajena. Así aparece la nostalgia de un pasado que, verdadero o falso, los contuvo y al cual ya no se puede regresar”. (Marán, 2014).

RECURRENCIAS I: EL DRAMATURGO Y LA MUERTE

Presente y pasado. La vida y la muerte.

Para Tadeusz Kantor, nada expresa mejor la vida que la ausencia de la vida... “y junto a ella, el paso del tiempo, la imagen del recuerdo, la vida que

ha huido, la muerte y la vida en una extraña compenetración de la que nace la permanente oposición...”¹¹¹.

Marcelo Marán ha trabajado en sus piezas varios temas recurrentes como son el uso y abuso del poder, las guerras internas, los deseos, la revisión histórica, lo biográfico, la culpa, la desidia, la identidad, la individualidad, las clases sociales y sus desigualdades, la crisis económica, los reclamos y la muerte...

“Es cierto, la muerte es un tema absolutamente recurrente, con personajes muchos que hablan desde allí, pero quizás también tenga que ver con lo mismo, la muerte como un lugar de nostalgia, aquel lugar desde donde se regresa transfigurado”.
(Marán, 2014).

En varias de sus obras la muerte se manifiesta de diversas formas, como personajes difuntos, vivos como muertos, historias de difuntos, la muerte como deseo o amenaza... Tal es así que se puede advertir, como utiliza el autor el tema de la muerte en sus piezas, sin ánimo de realizar ninguna clasificación de sus obras, solo organizar apenas unos temas o subtemas.

Existen aquellas en las que sus “personajes son difuntos” y no solo ponen de manifiesto su muerte, sino que se comportan como “vivos” como en *Los siete pecados que nunca cometió la señora Masmónides o La incurable nostalgia* (1988) en la que la protagonista, la señora Masmónides, muerta, cuenta las razones de su propia muerte, estimulada al suicidio por su marido que planea y concreta su crimen.

Otras en las que sus personajes resultan “muertos que no se reconocen como tales” como en *Trescientas maneras de escalar un Muro* (2010). Pata y Mosca, sus protagonistas, son dos delincuentes que no saben que fueron abatidos e intentan infinitas maneras de escalar un muro para ir a robar. Fueron muertos cuando intentaban escapar de la cárcel en un muro similar.

Y por caso, también, están las piezas del autor en las que los “vivos” representan la vida de muertos o, por qué no, historias de “muertos por muertos” como en *Un tal Pablo* (2009), en la que la acción se desarrolla en un hospital psiquiátrico donde los internados representan la vida del legendario fallecido Pablo Podestá, para realizar una película sobre su vida. Aquí la realidad supera la fantasía que pretenden representar. En la pieza *Tata Dios*

¹¹¹ “Sobre Tadeusz Kantor - Nexoteatro”. Extracto del artículo publicado en *Cuadernos El Público* n.º 11, 1986.

(1992) sobre la muerte del Tata Dios (mítico personaje protagonista de la famosa matanza en las sierras de Tandil), Martín habla con los muertos que no pudo salvar de la condena como abogado y la representación de la escena del crimen y el fusilamiento de este. En *La Faena* (2009)¹¹² que se presenta con la siguiente cita del autor (a todas luces pertinente en esta mención a la muerte como recurrencia temática).

“(…) Sé que después de mi muerte las guerras civiles
se sucederán y el odio entre hermanos impedirá
que la patria se una en un destino común.
Sé todo eso y, sin embargo, nada puedo hacer, la faena ha
comenzado (...)”.

La pieza relata un encuentro fantástico entre Dorrego fusilado, Arbolito muerto y Rauch decapitado. Tres muertos, representados por tres actores que despostan documentos históricos como si despostaran un animal, un país.

La articulación entre la ficción y la historia le da pie a Marán para esbozar a la manera brechtiana un argumento antiguo y apuntar a los sucesos conocidos quitándoles el carácter de “vida real”. También, como a Brecht, le interesa al autor tomar esas situaciones para presentar y descubrir unas intrigas mediante la ruptura de sus desarrollos. Marán, de este modo, se permite resaltar el hecho histórico. Presenta una estructura narrativa o épica, lo cual es un recurso de innegable valor brechtiano.

“Considero que a cada material le doy un tratamiento diferente, por lo que es difícil centrarlo en una estética única. Pero sí quizás haya en todos algunas líneas que tienen que ver con la utilización del humor o la ironía en forma exasperada, ciertos juegos distanciadores que se pueden acercar a una estética si se quiere brechtiana, en general también una excesiva teatralidad de los personajes o situaciones que los desplazan de lo cotidiano como ser discursos anacrónicos o de cierto lirismo marcado”.

(Marán; 2014).

¹¹² Obra escrita para el concurso de dramaturgia “Ciclo el Teatro y la Historia” organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires.

También llaman la atención, dentro de su profusa obra, las “historias de difuntos, suicidios y asesinatos” como en *La profunda naturaleza del animal* (1999), en la que la historia se centra, una vez más, en dos hombres marginales (Campos y Ugarte) que habitan en una vieja calesita donde se va destejendo la trama de un crimen del pasado en la que ellos fueron protagonistas. Ambos se disputan el crimen de la hermana de uno de ellos. También en *Línea de Tres* (2003) tres empleadas (María, Judith e Inés) se ocupan de limpiar a diario los baños de una empresa. La música que acompaña el trabajo se va convirtiendo en el ruido de una máquina que amenaza en convertirlas en desocupadas (la máquina de la muerte). El sonido de una manifestación provoca la muerte de una de ellas y las otras dos incendian la empresa y a ellas mismas antes de la llegada de la máquina.

Otra referencia de Marán sobre la muerte, o más bien “la muerte como objeto de deseo”, como en *Pasado Pisado* (1990) en la que dos mujeres (Mary y Lucy) que han quedado encargadas de una escuela inglesa planean la muerte de la secretaria del director, de quien tienen celos. Matarla les permitiría reparar ambiciones de poder y amor a Mr. Gold. También, en *De los innumerables desencuentros de dos suicidas en una cornisa* (2005) los protagonistas (Ella y Él) son dos suicidas a punto de acabar con sus vidas y que se construyen como personajes (Juana y Rodolfo) a partir del encuentro.

Finalmente, resulta importante destacar, dentro de estas formas temáticas, a “la muerte como amenaza” en su obra *Un tráiler al fin del mundo* (2010). En esta pieza los personajes son tres actores de una vieja compañía de teatro varados en una ruta, esperando un flete que nunca llegará a recogerlos. A medida que van relatando sus giras y vivencias, se van enterando de fatales situaciones que alternadamente produce entre ellos el deseo de morir ahorcándose (una soga a modo de horca como la única posibilidad de muerte para cada uno).

RECURRENCIAS II: EL DRAMATURGO, EL ABSURDO Y LAS LISTAS

El teatro de Marcelo Marán también responde en gran medida al teatro del absurdo, en tanto que contiene diálogos no convencionales, tramas temporales que no responden a la lógica realista, espacios, que, aunque se circunscriben en lo real, parecieran no tener pasado, presente o futuro y se sitúan en una especie de limbo temporal.

Si bien muchas de sus obras se inscriben en un tiempo histórico determinado, existen algunas en las que ese tiempo se desvanece y se ponen en relieve las situaciones, los personajes y sus relaciones; enmarcadas muchas en

el recuerdo, en la lógica del no sentido, en la descripción de las realidades que acontecen a los personajes. Algunas de sus piezas se caracterizan por tramas que parecen carecer de significado, diálogos repetitivos y falta de secuencia dramática, que a menudo crean una atmósfera onírica. De esta manera pareciera que Marán cuestiona a la sociedad y el hombre a través del humor, la no lógica de los diálogos, la ruptura de la trama aristotélica y origina una transgresión en la estructura tradicional dramática. Las barreras entre lo cómico y lo trágico se ven desdibujadas, ya que no se narran hechos, más bien acontecen episodios, situaciones aisladas, como imágenes poéticas. En ese sentido, no importa lo que va a suceder, no hay suspenso, sino que lo realmente significativo es lo que sucede en el momento. La desconexión también es evidente en el juego mediante la lógica invertida, es decir, lo que aparentemente es ordinario para la gente común, en la obra es una extravagancia, y viceversa. En ese mismo sentido, usa también la paradoja como elemento cómico o de reflexión.

El lenguaje discursivo es devaluado y el resultado es la incomunicación, cuestionando su uso cotidiano en su distorsión y descomposición para poner en evidencia sus carencias, sus límites y su uso trivial por parte del hombre.

Al estudiar la dramaturgia de Marcelo Marán se puede observar, en buena parte de sus obras, que el autor utiliza un recurso puntual en sus piezas del absurdo que es la utilización de las listas, es decir, el uso de cierto inventariado de palabras (ciudades, objetos, nombres propios) que se advierte en algunos de sus materiales. Umberto Eco distingue dos tipos de listas: la lista práctica y lista poética y señala lo siguiente:

“La lista práctica se manifiesta en la lista de la compra, en la lista de los invitados a una fiesta, en el catálogo de una biblioteca, en el inventario de los bienes de los que dispone un testamento. Ante todo, estas listas se refieren a objetos del mundo exterior y a una finalidad meramente práctica de nombrarlos y enumerarlos; puesto que son inventarios de objetos conocidos y que existen en la realidad, están acabadas, porque pretenden enumerar todos los objetos a los que se refieren y ninguno más, luego no son alterables.

La lista poética, por el contrario, no tiene que existir necesariamente, así que el catálogo de Homero seguiría siendo fascinante aunque todos los jefes que nombra solo fueran criaturas míticas. En segundo lugar, esta nace de la imposibilidad

de expresarlo todo y sugiere, pues, el vértigo de un ‘etcétera’.”.
(Umberto Eco, *El Vértigo de las Listas*, p 113- 118)

Se podría decir que la textualidad de Marcelo Marán reposa en un equilibrio entre ambos tipos de listas, ya que si bien enumera objetos o personajes posibles, reales, del mundo que percibimos como concreto, también dichas listas podrían extenderse a etcéteras sucesivos donde el sentido se halla en la profundidad de las palabras, en la asociación de estas y en un sinfín de significados que se le otorga a la enumeración de elementos.

Tomando como ejemplo la obra *Un tráiler al fin del mundo* donde los personajes, detenidos en el tiempo, recuerdan un pasado glorioso (y no tanto), van desfilando sus vivencias por diferentes ciudades de la Provincia de Buenos Aires.

MAYÓLICA:—El “triler” del primo quedó en Berazategui, me acuerdo.

PONY:—No, fue en Zárate, que se le desinflaron las dos gomas al tráiler.

NENÉ:—Teníamos que correrlos porque los hombres nos llevaban por delante. Agarraban los trastos y meta tirarlos al carrito del primo.

MAYÓLICA:—El “triler” del primo.

NENÉ:—Debe haber sido en Rojas, cuando Campodónico se descompuso... ahí fue. También es posible que nos hayan puesto pepitas.

PONY:—¿Quién es Pepita?, Nené.

MAYÓLICA:—(*Intercede molesto*). Pepita, la que hizo de Robusta cuando se enfermó Griselda Pomar, tu madre, en San Clemente del Tuyú, estuvo muy poco en la compañía.

NENÉ:—Nunca lo conoció.

MAYÓLICA:—Pero si él lo contaba..., creo que fue en Baradero antes de llegar a Ramallo que se cruzaron.

PONY:—No, me contó que fue en Tapalqué que se encontraron, antes de llegar a Azul.

NENÉ:—Nunca lo conoció.

MAYÓLICA:—Decía el primo que se habían abrazado como San Martín y Bolívar.

PONY:—Yo sabía, la yegua que se encama con el pibe que hace de Batará. Desde el ensayo en Pringles, cuando se comió parte de la letra.

MAYÓLICA:—Lo de la letra no fue en Pringles, fue en Venado Tuerto.

PONY:—¿Te acordás cuando tuvimos que dejar el frente del Rancho en Saladillo?

NENÉ:—Fue en Pigüé, no lo podíamos meter en el camión que nos mandó la Comedia. La primer plancha se perdió en Laprida.

MAYÓLICA:—La segunda, en Lamadrid.

PONY:—La tercera la robaron en Las Heras.

NENÉ, MAYÓLICA Y PONY: —Y el brasero en...

(Todos al mismo tiempo).

NENÉ:—Lomas de Zamora.

MAYÓLICA:—Lobería.

PONY:—Lobos.

En el texto de *Línea de tres*, tres empleadas que conviven en un espacio y se ven obligadas a limpiarlo mientras este se va desmoronando. La lista comienza a convertirse en una enumeración de síntomas de enfermedades o alimentos para luego transformarse en un juego de palabras, donde su sentido original se altera, tornando así el diálogo en un absurdo.

CANON DE LAS VECINAS CHUSMAS:

La piel cambia de color y de textura. Las defensas del organismo bajan abruptamente. Los deseos de comer desaparecen y, por último, el sueño se adueña del cuerpo para siempre. Desnutrición, malnutrición, subnutrición, hiponutrición. Gran enflaquecimiento, más del 40 % del peso del cuerpo, el lactante adquiere cara de viejo, la piel aparece arrugada, de color pálido grisáceo y seca. Delgada y brillante, con ulceraciones que se infectan y son difíciles de mejorar. Marasmo, beriberi, pelagra, raquitismo, escorbuto, kwashiorkor. El niño rara vez está alegre y tranquilo. Por lo general se muestra irritable, o apático y somnoliento, y muestra gran tendencia a succionarse los dedos.

JUDITH:—Salame Palladini.

EDITH:—Atún en aceite de oliva La Campagnola, se come sola.

JUDITH:—Giacomo Capelletini, cuatro quesos.

EDITH:—Pack Pehuamar para copetines: maicitos, manices y papitas fritas.

JUDITH:—Bizcochitos de grasas Don Satur.

EDITH:—Lava, ¿qué?

JUDITH:—¡Lávaque! ¡Vino fino tinto!

MARÍA:—Lava. Lava pisos. Tensioactivo. Biodegradable. Contiene... alquil... aril... sulfonato.

JUDITH:—*(Repite).* Guayaquil, añil, orfanato.

Por último, se pueden mencionar a las dos maestras de *Pasado pisado* en el despacho del director del colegio donde trabajan y quedan ellas a cargo del funcionamiento de la institución, se trenzan en una competencia de poder y ambición mientras van dejando al descubierto sus propias bajezas. Las maestras le hablan al busto de un prócer que hay en la oficina y lo “bautizan” con diferentes nombres de acuerdo con su conveniencia.

LUCY:—(*Descubierta*) ¿Yo?... No, no... ¿Mirá como estoy? Además, al mediodía nunca como... Eso de cargarse el estómago con esas mierditas... Porque hay que estar despiertas... En cualquier lugar puede... Ahí debajo del busto de... (*Al mismo tiempo que Mary*)... ¡Lavalle!

MARY:—¡Rosas!

LUCY:—¿Aquí? (*Tapando la cara del busto con un pañuelo*). ¡Civilización o barbarie! No mirés, Domingo Faustino.

MARY:—(*Destapa el busto*). Dejalo que vea... (*Al busto*). ¿No es cierto que vos me entendés, Juan Bautista...?

LUCY:—(*Al busto. Mientras lo vuelve a tapar*). Domingo Faustino... Estos claustros no van a terminar en manos de putarracas so pretexto de actividades culturales...

MARY:—(*Destapándolo*). Juan Bautista, vos sabés, la actividad privada es la gran moralizadora, mucho más útil que cualquier escuela...

LUCY:—(*Lo tapan y destapan una por vez al tiempo que lo nombran*). Domingo Faustino...

MARY:—Juan Bautista...

LUCY:—Domingo Faustino...

MARY:—Juan Bautista...

LUCY:—Domingo Bautista...

MARY:—Juan Faustino...

LUCY:—Bautista Faustino...

MARY:—(*Pega el grito final haciendo volar el pañuelo*). ¡Juan Domingo!

Marán juega con las palabras, con la enumeración, con el sentido de estas, nos lleva en una suerte de viaje provincial a través del inventario de ciudades y pueblos, cambia de rostro a un personaje sin rostro (el busto del prócer) de manera que lo convierte en quien sea necesario para responder a la demanda de sus personajes, apela al humor (trágico) en una lista de comidas a la que los personajes no pueden acceder, condenados a la repetición sin sentido de sus

faenas; de esta manera se apropia de un recurso que se vuelve particularmente interesante de observar en su obra, un rasgo que lo vuelve particular y original.

ALGUNAS PALABRAS FINALES

Eso que tiene un autor, que lo vuelve diferente a los demás o cuando propone algo característico de él, se denomina estilo. Puede ser su ideología, su forma de pensar, su ironía; se encuentra en los elementos internos de la obra narrativa y aparece como contenido ideológico, donde se hallan los conceptos y la postura del autor, así percibe la propia realidad y su entorno que se revelan en el texto. En este punto es donde, a pesar de sí mismo, el autor postula alguna posición religiosa, política, social, ética, etc.

Valerse de herramientas para construir un estilo personal no es tarea sencilla. Todo aquello que suponemos original, ya se sabe, ha sido inventado por otros. Sin embargo, en la apropiación de recursos y procedimientos, cuando se invierte en la escritura la propia vivencia, suele suceder que la originalidad cobre forma propia. Marcelo Marán es un artista que responde a esta norma; sus temas son los temas del teatro, sus recursos tomados de estéticas reconocibles que resultan en una obra destacada por su sello personal.

Luz García - Daniela Ferrari - Mary Boggio

Bibliografía

Eco, Umberto, *El Vértigo de las Listas*, Editorial Lumen, Barcelona, 2009

Entrevista a Umberto Eco, extraída de <http://algundiaenalgunaparte.wordpress.com/2009/11/13/el-vertigo-de-las-listas-umberto-eco/>.

Sobre Tadeusz Kantor - Nexoteatro. Extracto del artículo publicado en

Cuadernos El Público n.º 11, 1986.

<http://mmaranweb.wix.com/mmaraan#!bio>.

Marán Marcelo, Entrevista realizada por las autoras a propósito del presente artículo (Mar del Plata, marzo 2014).

SOBRE LOS INVESTIGADORES

Patricia Devesa

Es investigadora, crítica teatral docente y productora. Licenciada en Letras con especialización en Literatura Argentina y Latinoamericana (Universidad Nacional de Lomas de Zamora). Posgrado Internacional en Escrituras: creatividad humana y comunicación (FLACSO Argentina). Como investigadora, aborda las producciones artísticas vinculadas a las periferias tanto geográficas como políticas, bajo la premisa “Investigar para transformar y accionar”. Se desempeña como tal en el Instituto Artes del Espectáculo, UBA, Área Mujeres en las Artes del Espectáculo con “Dramaturgas del Conurbano Sur”.

Publicó los libros *Dramaturgia de género* (2017), *Las voces de los hacedores*. Entrevistas a directores y grupos teatrales de Chile, Argentina y España (2012); *Mujeres: arte y acción* (2010), Ediciones Doc/Sur y *Estéticas de la periferia* (2009), junto con Gabriel Fernández Chapo, Ediciones Doc/Sur y CCC; *Teatro, memoria y política* (2011), Ediciones Artes Escénicas. Se encuentra preparando las publicaciones: *Mujeres: arte y acción II* y *Escritura escénica militante y Dramaturgia Bonaerense*.

Es Directora del Doc/Sur, Centro de Investigación y Producción de Teatralidades Alternativas. Es Creadora y Coordinadora General de *Mundos Imposibles. Programa de Formación de Espectadores y Somos Protagonistas*, Encuentro de teatro de Escuelas Secundarias.

Fue jurado en ámbitos oficiales y privados en Argentina, Chile, Brasil y Sudáfrica y curadora en Argentina, Chile, España y Brasil. Actualmente es Jurado de los Premios Teatro del Mundo, Centro Cultural R. Rojas, UBA, y realiza una curaduría para Japón de directores argentinos para el intercambio. Por otra parte, se dedica al cruce de lenguajes poético y CLAB Arte Postal. Coordina talleres de Poesía y artes visuales en escuelas de todos los niveles y de Escritura creativa en poesía y dramaturgia breve para mujeres y jóvenes en espacios de encierro de La Plata.

Es Coordinadora General y Creadora de DATA 8, Grupo de investigación-acción en derechos humanos, arte y género, con el que ha estrenado tres documentales sobre derechos humanos en el Conurbano Sur: *Ni muñecas ni reinas* (2010), *Del otro lado del río* (2009) y *Las de los palos y pañuelos*. *Mujeres piqueteras productos* (2016) y los cortometrajes: *Alcorta* (2012), *Operativo*

silencio (2012), *Casas habitadas/casas vacías* (2012), *Con nombre y militancia I, II y III* (2012, 2013 y 2014). En 2017, el documental *Las de los palos y pañuelos. Mujeres piqueteras* fue seleccionado para XVII Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos (FICDH).

Gabriel Fernández Chapo

Investigador, docente universitario, dramaturgo, director teatral, y gestor cultural.

Se desempeña como docente universitario en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD) de Bs As; en la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER); y en la Universidad del Cine de Buenos Aires (FUC).

Su labor como investigador la desarrolla en el Instituto de Artes del Espectáculo (IAE), Universidad de Buenos Aires y en el Área de Artes Escénicas del Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini” (C.C.C.).

Ha publicado un centenar de artículos críticos en libros y revistas teatrales, ofrecido ponencias y conferencias en Jornadas y Congresos Nacionales e Internacionales de Teatro.

Ha editado en calidad de compilador el libro *Estéticas de la Periferia* (Ediciones del CCC, 2009) y su ensayo *Las prostitutas de Caravaggio* fue editado por el Instituto Nacional del Teatro. Su libro de ensayos *El dramaturgo múltiple* ha sido premiado por ARGENTORES y editado por la misma institución.

Su obra dramática ha sido estrenada tanto en América como en Europa y ha recibido varios premios y distinciones (Premio Provincial Agencia Córdoba; Argentores, FNA, Bional Premio Federal, ASSITEJ internacional, Teatro x la Identidad, entre otros). La Editorial Corregidor ha publicado dos tomos de su dramaturgia (*Teatro 1* y *Teatro 2*).

Entre sus últimos textos dramáticos, se destacan *Migrantes; Anatomía del destino; La mujer del anatomista* (coproducción con la Compañía Hongaresa de Teatre de España); *Manos traslúcidas en fiebre de olvido* (2.º Premio Fondo Nacional de las Artes); *Luca Prodan* (Mención Argentores); *Llámeme traidor* (coproducción de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires); *Cromosoma Galia* (Beca Secretaría Cultura de la Nación), y *Harriet. Boceto sobre una inglesa de cierta edad*.

Su texto *No quiero ser Che Guevara* fue estrenado en Budapest (Hungría) en el marco del Festival “Platform +11”. La misma obra dramática integró el espectáculo *W.C. School*, que, bajo la dirección del director inglés Marcus Romer (Pilot Theater), realizó funciones en Inglaterra.

Su tarea como gestor cultural la desarrolla como director general del Festival de Teatro “Escena Gualeguaychú”, integra la comisión organizadora del Festival “Bahía Teatro” y es secretario de Formación e Investigación del Corredor Latinoamericano de Teatro (CLT).

Daniela Ferrari

Nació en Bahía Blanca. Licenciada en Teatro (UNICEN). Actriz, directora e investigadora teatral.

Dicta clases de actuación en la Facultad de Arte en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. (UNICEN) y en la Escuela Provincial de Arte N.º 500 (Necochea).

Ha realizado cursos de dirección y dramaturgia en la Sala Beckett de Barcelona con José Sanchís Sinisterra, en el Instituto Superior de Arte de la Universidad de La Habana (Cuba) en Actuación y Dirección Teatral, entre otros numerosos cursos y seminarios de actuación, dirección y dramaturgia (Raúl Serrano, Mauricio Kartun, Sanchís Sinisterra entre otros) además de la Maestría en Teatro Argentino y Latinoamericano (UBA) y en la Maestría en Teatro (UNICEN).

Codirige grupo de investigación y forma parte del equipo de investigadores del Centro de Documentación Dramatúrgica “Documenta Dramáticas” (Biblioteca de Dramaturgos de Provincias, Facultad de Arte, UNCPBA).

Ha participado en numerosos elencos como directora y actriz. Recibió numerosas distinciones tanto regionales como provinciales. Algunos de sus últimos trabajos como directora son *Sueño, Carmelinda* de Alejandro Finzi bajo su dirección en el Teatro Anfitrión de la ciudad de Bs. As. (2006) y *Notoria, un dialogo como cualquier otro*, de Julia Lavatelli, que obtuvo la Beca para Proyecto de Perfeccionamiento en el exterior y participación en eventos internacionales de la Secretaría de Políticas Universitarias —Programa de Promoción de la Universidad Argentina— 2009 (gira en Barcelona y París, 2009).

Como actriz, entre sus últimos trabajos figuran el biodrama *MEW, biodrama para dos actrices* de Julia Lavatelli, dirigida por Carlos Catalano para la Comedia Universitaria del Centro, dependiente de la Secretaría de Extensión de la Unicen en el marco del Proyecto Universo en las artes y en las letras dedicado ese año a la figura de María Elena Walsh (2012). *Bowen. Intervención del teatro como un resto* de Leonel Giacometto (2017) dirigida por Julia Lavatelli que

obtiene la beca para gira internacional del Instituto Nacional del Teatro, en Ciudad de México (2018). Durante el último año estrenó en la ciudad de Tandil *Los Descendientes* con dramaturgia y dirección de Julia Lavatelli para el programa “Produce en el País” del Teatro Nacional Cervantes.

Sebastián Huber

Es dramaturgo y director de teatro. Licenciado en Teatro por la UNCPBA, Máster en Estudios Teatrales por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es docente investigador de las cátedras Práctica Integrada de Teatro II y Dramaturgia, de la Licenciatura en Teatro. En la Maestría en Teatro de la Facultad de Arte integra el cuerpo docente y es miembro de la Comisión Académica de Posgrado. Es integrante de la Biblioteca de Dramaturgos de Provincia. Actualmente cursa el Doctorado en Artes en la UNC.

Fue dramaturgo del grupo “LA minimAL: Teatre sistèmic” en el Obrador Internacional de Dramaturgia de la Sala Beckett de Barcelona, bajo coordinación de José Sanchis Sinisterra. En 2013 recibió la Beca del Fondo Nacional de las Artes para Escritores del Interior del País, y en 2019 la Beca de Creación.

En 2014 publicó el libro *Todo lo que nos dijimos/se dijeron algún día*, por el que recibió el Premio Teatro del Mundo, CCRR, Universidad de Buenos Aires. El libro que incluye las obras *48 entre 11 y 12. Conmoriencia; Viento; Especie y El gesto múltiple*.

Por medio del Programa Sur de apoyo a las traducciones, *Especie* fue editada en 2015 en Brasil con traducción de Rafaela Scardino, Ed. Couda, Vitória, Espírito Santo. En 2018 sus obras se editaron en lengua catalana en Barcelona, Ed. Rema12, con traducción de Xantal Gabarró.

En 2015 publicó el libro *Vertiente* en coautoría con Luciana Irene Sastre.

Actualmente integra el colectivo “Efimerodramas”, con el que investiga sobre escritura performática y arte de acción.

Mariana Gardey

Mariana Gardey (La Plata, 1963) es Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires y Profesora de Castellano y Literatura por el Instituto San José (Tandil). Trabaja como docente-

investigadora en la Facultad de Arte de la UNICEN, en las materias Historia de las Estructuras Teatrales 1 (Teatro europeo y norteamericano) e Historia de las Estructuras Teatrales 2, en el Profesorado de Teatro; y es investigadora en el TECC (Centro de Estudios de Teatro, Educación y consumos culturales) con categoría 3. Tiene estudios completos de inglés y francés. En la capital federal, cursa el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, siendo su tema de tesis las nuevas dramaturgias de Buenos Aires (2010-2019); es investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” (IAE), dependiente de la misma Facultad. Participa en jornadas, congresos y publicaciones nacionales e internacionales relacionadas con el estudio del teatro.

Entre sus capítulos de libros están “Cuando los muertos despertemos (1899): poesía, autorretrato y balance” (2006), en *Ibsen y las estructuras del drama moderno* (Buenos Aires, Colihue); “Lee Strasberg y los frutos de su viaje: la verdad en la actuación” (2008), en *Historia del actor* (Buenos Aires, Colihue); “Teatro liminal con música: ver a través de la música, oír a través del teatro”, 2016, en Dubatti Jorge (coord.), *Nuevas orientaciones en teoría y análisis teatral. Homenaje a Patricio Esteve* (Buenos Aires: EdiUNS); “Despierto: el refugio en la intemperie”. (2017). En Ricardo Dubatti (coord.), *Futuros contemporáneos. Novísima dramaturgia argentina* (Buenos Aires: Ediciones del CCC); “Dramaturgos en el Club de Teatro: una amalgama entre drama y humor”. (2017). En Ana Silva y Teresita Fuentes (comp.), *Club de Teatro. Un espacio de sociabilidad y formación teatral en Tandil* (Tandil: Facultad de Arte, UNICEN); “Cuerpo sensible y cuerpo-máquina en Vértigo, de Francisco Donovan”. (2018). En Ricardo Dubatti (comp.), *Experimentalismo y tradición. Novísima dramaturgia argentina* (Buenos Aires: Ediciones del CCC/ FILO: UBA/ IAE); “Dramaturgia de la danza: discursos y claves de investigación”. (2019). En Jorge Dubatti (coord. y ed.), *Poéticas de liminalidad en el teatro II* (Lima, Perú: ENSAD).

Algunos artículos suyos publicados en revistas son “Los objetos en el teatro de Samuel Beckett y Griselda Gambaro” (1998), en *La escalera*, Anuario de la Escuela Superior de Teatro, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, n.º 7; “Antón Chejov en Tres hermanas: si solo pudiéramos saberlo...” (2006), en *La escalera*, Anuario de la Facultad de Arte, n.º 15 (Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires); “Luisa se estrella contra su casa, de Ariel Farace: desde dentro de Luisa” (2014), en *Revista Karpa*, verano, n.º 7 (Los Angeles, California

State University); “Espejos circulares, de Annie Baker por Javier Daulte: una transformación de identidades” (2015), en *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, n.º 3 (Tandil, Facultad de Arte); “La fiera, de Mariano Tenconi Blanco: la justicia de las víctimas”, en *Dramateatro. Revista digital*, Nueva etapa, año 18, n.º 1-2, octubre 2015-marzo 2016: “Poéticas del Teatro de los muertos” (Universidad de Bielsko-Biala, Polonia); “Desconexión, de Matías Zarini. La silicolonización del amor” (2019), en *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, n.º 9, septiembre.

Silvio Torres

Nació en Tandil en 1970. Es actor, realizador audiovisual y profesor de Teatro. Licenciado en Teatro egresado de la Facultad de Arte de la Unicen. Especialista en Dirección y Producción de cine, video y televisión, Universidad Politécnica de Cataluña. Desde el año 2000 es docente universitario y participa en las cátedras Interpretación II, Escenografía y Dirección Teatral de la carrera Licenciatura en Teatro y en las cátedras Tecnologías Audiovisuales I y II de la carrera de Cine, ambas pertenecientes a la Facultad de Arte, Unicen.

Actualmente es adjunto exclusivo ordinario por las Cátedras Interpretación II, e Iluminación y cámara II, y dicta el curso Virtual Teoría Teatral, Espacio Escénico de la Maestría en Teatro, Facultad de Arte. Ha dictado numerosos seminarios, ya sea de iluminación de teatro y cine, como también ha dictado sobre actuación y de espacio escénico en distintos ámbitos.

Desde el año 1990 ha participado en más de 50 encuentros y reuniones científicas nacionales e internacionales.

Se ha desempeñado en el ámbito audiovisual como guionista, realizador audiovisual (video arte, animación, ficción, documental, publicidad) y productor. Ha participado en 20 producciones audiovisuales desde el año 2003 a la fecha.

Desde el año 2017 dirige el grupo de investigación Actuación frente a cámara en los nuevos procesos de creación audiovisual (SECyAT).

En el ámbito teatral, se ha desempeñado como actor, director, escenógrafo e iluminador. Ha trabajado en más de 200 producciones teatrales desde el año 1990. Ha recibido 10 premios otorgados por varias instituciones oficiales y no oficiales a la labor artística y de investigación.

María Agustina Gómez Hoffmann

María Agustina Gómez Hoffmann (1987) nacida en Tandil, provincia de Buenos Aires, es Magister en Teatro por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Actualmente realiza el Doctorado en Artes Escénicas de la UNA.

Se desempeña como docente en las cátedras Interpretación I y Práctica Integrada de Teatro I de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN. Integra el proyecto de investigación “Poética teatral contemporánea. Estudios sobre dramaturgias e interferencias” del CID (Centro de Investigación Dramática), Facultad de Arte, UNICEN, y codirige el Departamento de Teatro de la misma facultad.

Ha realizado seminarios de dirección, dramaturgia, actuación, teoría y pedagogía teatral con J. Danan, H. T. Lehmann, R. Bartís, C. A. Pitt, G. Cacace, J. L. Valenzuela, G. Heras, M. Rosenzvaig, B. Trastoy, D. Astrosky, entre otros.

Como investigadora, participa en la producción de contenido audiovisual de una serie de entrevistas de 8 capítulos: La vida del drama / Conversaciones con Dramaturgos de Provincias. Producido por la Biblioteca de Dramaturgos de Provincias y el Área de MEDIOS de UNICEN.

Desde el año 2005 participa en proyectos de creación artística como actriz y directora. Entre sus producciones como actriz se encuentran las obras *Los descendientes* de Julia Lavatelli (producción del Teatro Nacional Cervantes), *Inverosímil* de Ariel Dávila, *El Zoo. Novela de miércoles* inspirada en la obra de T. Williams, *Orégano* de S. Lobo, *Yo maté a Mozart* de Gonzalo Marull, *Los poseídos entre lilas* de Alejandra Pizarnik, obra ganadora del Encuentro Regional de Teatro Independiente, *Muestra en Concreto* con dirección de Mauricio Kartun y Julia Lavatelli, entre otras. Como directora, estuvo a cargo del estreno nacional de la obra *Din* de Ariel Farace, y *Lisa y las fotos*, del mismo autor.

María Luz García

Nacida en la ciudad de Tandil, Provincia de Buenos Aires, finaliza su Profesorado de Teatro en la UNICEN. En dicha ciudad participa en más de veinte obras teatrales desempeñándose como actriz, directora y técnica.

En el 2004 se traslada a Capital Federal donde cursa la Carrera de Dramaturgia en la Escuela de Arte Municipal (EAD). Interviene en varias obras

teatrales como asistente artístico, entre ellas, *La Madonnita* y *El niño argentino*, ambas escritas y dirigidas por Mauricio Kartun, y *Olympica* del grupo Krapp.

Escribe artículos en diversas revistas y realiza fotografías para revistas, músicos, actores y diversas producciones teatrales.

Recibe una mención en el Premio Rozenmacher de Nuevas Dramaturgias, en el marco del FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires) por su obra *Juan. El Campo*. En cuanto a su actividad como docente, ha coordinado diversos grupos de todas las edades en la rama de la actuación desde el año 1997, en la ciudad de Tandil y en Capital Federal.

Actúa en la serie de ficción *Fábricas*, dirigida por Víctor Laplace, emitida por Canal 7. Escribe y actúa en la serie *Tiene que ser un éxito*, para la Productora de Contenidos Audiovisuales ABRATV de la UNICEN.

Se desempeña durante diez años como jefa de Trabajos Prácticos en la cátedra de Dramaturgia de la Licenciatura de Teatro, en la Facultad de Arte de Unicen, a cargo de Mauricio Kartun. Actualmente es profesora adjunta de dicha cátedra y dicta talleres de dramaturgia de forma particular.

Martiniano Roa

Martiniano Roa (1978) nacido en Tandil, provincia de Buenos Aires, es Licenciado en Teatro por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Se desempeña como docente en la cátedra Interpretación I de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN. Integra el proyecto de investigación “Poética teatral contemporánea. Estudios sobre dramaturgias e interferencias” del CID (Centro de Investigación Dramática), Facultad de Arte, UNICEN. Es integrante del Comité organizador de las Jornadas de Difusión de Dramaturgias de Provincias, evento organizado por la Biblioteca de Dramaturgias de Provincias (CID) desde el año 2004.

Como investigador, participa en la producción de contenido audiovisual de una serie de entrevistas de 8 capítulos: *La vida del drama / Conversaciones con Dramaturgos de Provincias*. Producido por la Biblioteca de Dramaturgos de Provincias y el Área de MEDIOS de UNICEN. Exhibida en ABRATV y OctubreTV: <https://octubretv.com/videos/la-vida-deldrama/programa-la-vida-del-drama-cap-1/>.

Desde el año 2003 participa en proyectos de creación artística como actor y director. En el rol de actor se ha desempeñado en *Particulares 15*, creación

colectiva dirigida por Mauricio Kartun, *Aguirre el marañón* de Alejandro Finzi, *El continente negro* de Marco Antonio de la Parra, *La cantante calva* de Eugene Ionesco, *La pecadora, habanera para piano* de Adriana Genta, entre otras. Dirigió la obra *Metro* de Rafael González y Paco Sanguino, y fue seleccionada en el Encuentro Zonal de teatro Tandil 2007 para participar del Encuentro Provincial de teatro Mar del Plata 2007. Integrante de la compañía Trio Tri-Tri, en el rol de asistente técnico durante los años 2006 a 2011. Organizó con el grupo el Festival de la Payasada entre esos años en Tandil y la zona.

Nestor Andrés Carrera

Nació en Tandil. Obtuvo el diploma de Profesor de Juegos Dramáticos en 2011 y de Profesor de Teatro en 2015 (Facultad de Arte - UNICEN). Ha realizado seminarios de *clown*, radioteatro, dirección, dramaturgia, actuación, teoría y pedagogía teatral con Pepo Sanzano, Guillermo Cacace, Ricardo Bartis, Cipriano Argüello Pitt, José Luis Valenzuela, Guillermo Heras Toledo, Josette Feral, Lautaro Vilo, entre otros.

En la Facultad de Arte UNICEN desarrolló tareas de docencia como auxiliar en las cátedras Actuación II (2008/15) y Expresión Corporal II (2010/12). También dictó clases de Iniciación teatral y Nivel Intermedio en el Club de Teatro de Tandil (2011/15) y en el Espacio Infancia del CCK (2017-2020).

Desde el año 2009 es el director del Grupo Teatral Totó, para el cual ha realizado varios montajes: *Sucede lo que pasa* de Griselda Gambaro, *Yo maté a Mozart?* de Gonzalo Marull, *Demo* de Ignacio Sánchez Mestre, entre otros.

También integró varios proyectos artísticos como asistente de dirección: *Los descendientes* de y por Julia Lavatelli en el marco del Programa TNA Produce en el País; *Semillita* de Valeria Donati y Mache Figini; *Lisa y las fotos* de Ariel Farace, con dirección de Agustina Gómez Hoffmann; *Pido gancho. La historia de Carlitos y Violeta* de Héctor Presa con dirección Matías Zarini, *El Zoo, novela de miércoles*, inspirada en el Zoo de Cristal de Tennessee Williams, dirección Julia Lavatelli, *Psicosis 4.48* de Sarah Kane con dirección de Juan Urraco Crespo, entre otros.

En su rol de actor se destacan trabajos como *Din* de Ariel Farace (Primer premio Regional de Teatro Independiente); *Orégano* de S. Lobo; *Muestra hastío* creación colectiva con dirección de Mauricio Kartun y *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca con dirección de Marcelo Islas.

Mary Boggio

Nació en Tandil. Profesora de Teatro, directora, asistente de dirección, actriz, dramaturga, investigadora.

Actualmente se encuentra realizando la tesis de Magister en Dirección Teatral (mención dirección) en la Facultad de Arte de la UNICEN.

Como directora de teatro, ha dirigido más de 70 producciones entre 1997 y 2019.

Se ha desempeñado como asistente de dirección de Mauricio Kartun con más de 26 producciones desde 1993 hasta 2018, en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro. Es profesora de Teatro en la carrera de Licenciado en Teatro, desde 1993 en adelante, en la cátedra de Creación Colectiva, y como ayudante de cátedra en Dinámicas de Grupo en la UNICEN y en Psicología Evolutiva II en la carrera de Psicología de la UNLP, y en Instituciones educativas en la DGCyE de la provincia de Buenos Aires.

Como actriz, intervino en numerosas obras teatrales y en producciones audiovisuales.

Es autora de más de 20 textos dramáticos. En congresos y seminarios participó en numerosos encuentros como expositora, participante y organizadora, y se capacitó en más de veinte de estas formaciones. Como investigadora, forma parte del equipo de investigadores del Centro de Documentación Dramática “Documenta Dramáticas” (Biblioteca de dramaturgos de Provincias, Facultad de Arte, UNICEN).

ÍNDICE

3 Prólogo e introducción

Oscar Rekovski

Julia Lavatelli

29 El fuego

Roberto Uriona y Miriam González

56 Roberto Uriona y Diablomundo: la
plasticidad como forma de escritura
Patricia Devesa

67 Matarás a tu madre

Mariano Moro

101 La dramaturgia de Mariano Moro
Mariana Gardey

129 Camellos

Luis Sáez

161 Luis Sáez: ¿De qué nos reímos?
Hacerse cargo del horror desde
el humor
Patricia Devesa

171 Damiens

Cristian Palacios

- 182 Cristian Palacios: una dramaturgia
al servicio de la diversidad y la
búsqueda
Gabriel Fernández Chapo
- 193 **Regina Celis**
Roxana Aramburú
- 214 La dramaturgia de Roxana Aramburú.
La Historia en femenino
Julia Lavatelli, Andrés Carrera
- 227 **Los fines**
Guillermo Yanícola
- 256 Múltiples fines a lo ancho de una
noche. La relativa desdramatización
de Yanícola
Sebastián Huber, Agustina Gómez
Hoffmann.
- 269 **Luisa se estrella contra su casa**
Ariel Farace
- 288 Ariel Farace: tras la captura
de lo inasible
Patricia Devesa
- 297 **Piernas entrelazadas**
Omar Aita
- 334 La continuidad de las tradiciones
teatrales: el grotesco en la obra
de Omar Aita
Patricia Devesa

- 345 **Un viaje por la provincia
de Buenos Aires**
Beatriz Catani
- 356 Beatriz Catani: La incansable
búsqueda de lo real
Agustina Gómez Hoffmann,
Silvio Torres, Martiniano Roa.
- 375 **Trescientas maneras
de escalar un muro**
Marcelo Marán
- 402 La muerte y las listas. Recurrencias
en la dramaturgia de Marcelo Marán
Luz García, Daniela Ferrari,
Mary Boggio.

EDICIONES INTEATRO

Las ediciones pueden descargarse en formato PDF en el sitio del Instituto Nacional del Teatro (disponibilidad sujeta a la autorización de los autores).

COLECCIÓN EL PAÍS TEATRAL

De escénicas y partidas

De Alejandro Finzi

Disponible en la web

Teatro (Tomos I, II y III)

Obras completas de Alberto Adellach.

Prólogo: Esteban Creste (Tomo I), Rubens

Correa (Tomo II), Elio Gallipoli (Tomo III).

Teatro del actor

De Norman Briski

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Dramaturgia en banda

Incluye textos de Hernán Costa, Mariano

Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,

José Montero, Ariel Barchilón, Matías

Feldman y Fernanda García Lao.

Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun

Prólogo: Pablo Bontá

Antología breve del teatro para títeres

De Rafael Curci

Prólogo: Nora Lía Sormani

Teatro para jóvenes

De Patricia Zangaro

Disponible en la web

Antología teatral para niños y adolescentes

Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés

Falconi, Los susodichos, Hugo Midón, María

Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,

Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

Prólogo: Juan Garff

Becas de creación

Incluye textos de Mauricio Kartun,

Luis Cano y Jorge Accame

Diccionario de autores

teatrales argentinos

1950-2000 (Tomo I y II)

De Perla Zayas de Lima

Hacia un teatro esencial

De Carlos María Alsina

Prólogo: Rosa Ávila

Teatro ausente

De Aristides Vargas

Prólogo: Elena Frances Herrero

Disponible en la web

Caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura

De Rafael Monti

La carnicería argentina

Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Gobernori, Julio Molina y Susana Villalba.

Coordinación: Luis Cano

Prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

Del teatro de humor al grotesco

De Carlos Pais

Prólogo: Roberto Cossa

Disponible en la web

Nueva dramaturgia argentina

Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila, Sacha Barrera Oro, Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi, Martín Giner, Guillermo Santillán, Leonel Giacometto, Diego Ferrero y Daniel Sasovsky.

Disponible en la web

Dos escritoras y un mandato

De Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia

Prólogo: Beatriz Salas

Disponible en la web

La valija

De Julio Mauricio

Prólogo: Lucía Laragione y Rafel Bruza

Coedición con Argentores

Disponible en la web

El gran deschave

De Armando Chulak y Sergio De Cecco

Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza.

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Una libra de carne

De Agustín Cuzzani

Prólogo de Lucía Laragione y Rafael Bruza

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Una de culpas

De Oscar Lesa

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Desesperando

De Juan Carlos Moisés

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Almas fatales, melodrama patrio

De Juan Hessel

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Air Liquid

De Soledad González

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Un amor en Chajarí

De Alfredo Ramos

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Un tal Pablo

De Marcelo Marán

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Casanimal

De María Rosa Pfeiffer

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Las obreras

De María Elena Sardi

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Molino rojo

De Alejandro Finzi

Coedición con Argentores

Disponible en la web

El que quiere perpetuarse

De Jorge Ricci

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Freak show

De Martín Giner

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Trinidad

De Susana Pujol

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Esa extraña forma de pasión

De Susana Torres Molina

Coedición con Argentores

Los talentos

De Agustín Mendilaharsu y Walter Jacob

Coedición con Argentores

Nada del amor me produce envidia

De Santiago Loza

Coedición con Argentores

Confluencias. Dramaturgias serranas

Prólogo: Gabriela Borioli

Disponible en la web

El universo teatral de Fernando Lorenzo. Los textos dramáticos y los espectáculos.

Compilación: Graciela González de Díaz

Araujo y Beatriz Salas

70/90. Crónicas dramáticas

Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana

Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia

Costa Vilar, Omar Fragapane, Carla Maliandi,

Melina Perelman, Eduardo Pérez Winter,

Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén

Sabatini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo

Disponible en la web

Doble raíz

De Leonardo Gologoboff

Disponible en la web

La canción del camino viejo

De Miguel Franchi, Santiago Dejesús y Severo

Callaci

Disponible en la web

Febrero adentro

De Vanina Coraza

Disponible en la web

Mujer armada hombre dormido

De Martín Flores Cárdenas

Disponible en la web

Museo Medea

De Guillermo Katz, María José Medina,

Guadalupe Valenzuela

Disponible en la web

¿Quienáy?

De Raúl Kreig

Disponible en la web

Quería taparla con algo

De Jorge Accame

Disponible en la web

Obras reunidas (2000-2014)

De Soledad González

Prológos: Eduardo Del Estal y Alejandro Finzi

Disponible en la web

Moreira Delivery

De Pablo Felitti

Disponible en la web

Del nombre de los sentimientos

De Alberto Moreno

Disponible en la web

Yo estuve ahí. Textos dramáticos

De Luis cano

Disponible en la web

La lechera

De Carlos Correa

Disponible en la web

Todo tendría sentido si no existiera la muerte

De Mariano Tenconi Blanco

Disponible en la web

Seis comedias serias

De Rafael Bruza

Disponible en la web

Yo, Encarnación Ezcurra

Monólogo en ocho momentos

De Cristina Escofet

Disponible en la web

COLECCIÓN ESTUDIOS TEATRALES

Narradores y dramaturgos

Incluye conversaciones con Juan José Saer,

Mauricio Kartun, Ricardo Piglia, Ricardo

Monti, Andrés Rivera y Roberto Cossa

Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez

De José Luis Valenzuela

Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt

Dramaturgia y escuela 1

Antóloga: Gabriela Lerga

Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo

Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo

Dramaturgia y escuela 2

Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigiani,

Luis Sampietro

Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti

Didáctica del teatro 1

Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampietro

Colaboración: Sara Torres

Prólogo: Olga Medaura

Didáctica del teatro 2

Prólogo: Alejandra Boero

Manual de juegos y ejercicios teatrales

De Jorge Holovatuck y Débora Astrosky

Segunda edición corregida y actualizada

Prólogo: Raúl Serrano

Nueva dramaturgia latinoamericana

Incluye textos de Luis Cano, Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucía de la Maza (Chile), Víctor Viviescas (Colombia),

Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú), Sergio Blanco (Uruguay)

Compilación y prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

La Luz en el teatro.

Manual de iluminación

De Eli Sirlin

Laboratorio de producción teatral 1.

Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos

De Gustavo Schraier

Prólogo: Alejandro Tantanián

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

Por una crítica deseante.

De quién/para quién/qué/cómo

De Federico Irazábal

Disponible en la web

Las múltiples caras del actor

De Cristina Moreira

Palabras de bienvenida: Ricardo Monti

Presentación: Alejandro Cruz

Testimonio: Claudio Gallardou

Disponible en la web

Técnica vocal del actor

De Carlos Demartino

Hacia una didáctica del teatro con adultos referentes y fundamentos

De Luis Sampedro

El teatro, el cuerpo y el ritual

De María del Carmen Sánchez

Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino

De Cecilia Hopkins

Disponible en la web

La risa de las piedras

De José Luis Valenzuela

Prólogo: Guillermo Heras

Disponible en la web

Dramaturgos argentinos en el exterior

Incluye textos de Juan Diego Botto, César Brié, Cristina Castrillo, Susana Cook, Rodrigo García, Ilo Krugli, Luis Thenón, Aristides Vargas, Bárbara Visnevetsky.

Compilación: Ana Seoane

Disponible en la web

Antología de teatro latinoamericano. 1950-2007 (Tomos I, II, III)

De Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola

Disponible en la web

El universo mítico de los argentinos en escena (Tomos I, II)

De Perla Zayas de Lima

Disponible en la web

Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret

De Julia Varley

El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea

De Ruth Mehl

Prólogo: Susana Freire

Disponible en la web

Rebeldes exquisitos. Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas

De José Tcherkaski

Disponible en la web

Ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)

De Alberto Ure

Compilación: Cristina Banegas

Selección y edición: Alejandro Cruz y Carlos Pacheco

Disponible en la web

Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad

De Edith Scher

Prólogo: Ricardo Talento

Disponible en la web

Cuerpos con sombra. Acerca de entrenamiento corporal del actor

De Gabriela Pérez Cuba

Disponible en la web

**Jorge Lavelli. De los años 70 a los años
de la Colina. Un recorrido con libertad**

De Alain Satgé

Traducción: Raquel Weskler

**Saulo Benavente.
Escritos sobre escenografía**

Compilación: Cora Roca

Disponible en la web

**Una fábrica de juegos y ejercicios
teatrales**

De Jorge Holovatuck A.

Prólogo: Raúl Serrano

Disponible en la web

**Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes
y políticas en disputa**

De Julieta Infantino

Disponible en la web

**La comedia dell'arte,
un teatro de artesanos.**

Guiños y guiones para el actor

De Cristina Moreira

Disponible en la web

**El director teatral ¿es o se hace?
Procedimientos para la puesta en
escena**

De Víctor Arrojo

Disponible en la web

**Teatro de objetos.
Manual dramatúrgico**

De Ana Alvarado

Disponible en la web

**Técnicas de clown.
Una propuesta emancipadora**

De Cristina Moreira

Disponible en la web

**Concurso de ensayos sobre teatro.
Celcit- 40 años**

Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de

Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio

Fernández Pelaéz, Roberto Perinelli, Ezequiel

Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto

Cruzat, Isidro Rodríguez Silva

Disponible en la web

La música en el teatro y otros temas

De Carmen Baliero

Disponible en la web

**Manual de análisis de escritura
dramática. Teatro, radio, cine,
televisión y nuevos medios electrónicos**

De Alejandro Robino

Momentos del teatro argentino

De Jorge Ricci

Disponible en la web

**Exorcizar la historia.
El teatro argentino bajo la dictadura**

De Jean Graham-Jones

Leer a Brecht

De Hans-Thies Lehmann

COLECCIÓN HOMENAJE AL TEATRO ARGENTINO

El teatro, ¡qué pasión!

De Pedro Asquini

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Teatro, títeres y pantomima

De Sarah Bianchi

Prólogo: Ruth Mehl

Saulo Benavente. Ensayo biográfico

De Cora Roca

Prólogo: Carlos Gorostiza

Títeres para niños y adultos

De Luis Alberto Sánchez Vera

Disponible en la web

Memorias de un titiritero latinoamericano

De Eduardo Di Mauro

Disponible en la web

Gracias corazones amigos.

La deslumbrante vida de

Juan Carlos Chiappe

De Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García

De Juan Carlos Malcum

Prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

El pensamiento vivo de Oscar Fessler.

Tomo 1: el juego teatral en la educación

De Juan Tríbulo

Prólogo: Carlos Catalano

Disponible en la web

El pensamiento vivo de Oscar Fessler. Tomo 2: clases para actores y directores

De Juan Tríbulo

Prólogo: Víctor Bruno

Osvaldo Dragún. La huella inquieta – testimonios, cartas, obras inéditas

De Adys González de la Rosa y Juan José

Santillán

Disponible en la web

Escrito en el aire

De Oscar Araiz

Prólogo: Laura Falcoff

Laudatio del Maestro Oscar Araiz: Beatriz

Lábatte

Disponible en la web

COLECCIÓN HISTORIA TEATRAL

Personalidades, personajes y temas del teatro argentino (Tomos I y II)

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I), José María Paolantonio (Tomo II)

Historia de la actividad teatral en la provincia de Corrientes

De Marcelo Daniel Fernández

Prólogo: Ángel Quintela

40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología

Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz

Sosa y Graciela Balestrino

Historia del teatro en el Río de la Plata

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Lafforgue

La revista porteña. Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)

De Gonzalo Demaría

Prólogo: Enrique Pinti

Historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010

De Beatriz Seibel

Disponible en la web

Apuntes sobre la historia del teatro occidental - Tomos I y II

De Roberto Perinelli

Disponible en la web

Un teatro de obreros para obreros. Jugarse la vida en escena

De Carlos Fos

Prólogo: Lorena Verzero

Disponible en la web

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

Disponible en la web

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

Disponible en la web

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

Disponible en la web

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

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo V (1885-1899)

Obras de la Nación Moderna

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo VI (1902-1908)

Obras del Siglo XX -1ra. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo XI (1913-1916)

Obras del Siglo XX -2da. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo VII (1902-1910)

Obras del Siglo XX -1ra. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo XII (1922-1929)

Obras del Siglo XX -3ra. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo VIII (1902-1910)

Obras del Siglo XX -1ra. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad**

Tomo XIII (1921-1927).

Obras del Siglo XX -3ra. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo IX (1911-1920)

Obras del Siglo XX -2da. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad**

Tomo XIV (1921-1930).

Obras del Siglo XX -3ra. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo X (1911-1920)

Obras del Siglo XX -2da. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras del teatro
argentino desde sus orígenes a la
actualidad**

Tomo XV (1921-1930)

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras del teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad
Tomo XVI (1931-1840)**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Iberescena 10 años. Fondo de ayudas
para las Artes
Escénicas Iberoamericanas 2007-2017**

Compilador: Carlos Pacheco

Prólogos de Marielos Fonseca Pacheco y
Marcelo Allasino.

Disponible en la web

**Apuntes sobre la historia del teatro
occidental - Tomos III y IV**

De Roberto Perinelli

Disponible en la web

COLECCIÓN PREMIOS

Obras Breves

**Obras ganadoras del 4° Concurso
Nacional de Obras de Teatro**

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.

Disponible en la web

**Siete autores (la nueva generación)
Obras ganadoras del 5° Concurso
Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Maximiliano de la Puente,
Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández,
Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel
Giacometto, Santiago Governori

Prólogo: María de los Ángeles González

Teatro/6

**Obras ganadoras del 6° Concurso
Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Karina Androvich, Patricia
Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio
Molina, Marcelo Pitrola

Teatro/7

**Obras ganadoras del 7° Concurso
Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Agustina Muñoz, Luis Cano,
Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio
Roca, Roxana Aramburú

Disponible en la web

Teatro/9

**Obras ganadoras del 9° Concurso
Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Patricia Suárez, y María
Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet,
Christian Godoy, Andrés Rapoport, Amalia
Montaña

Disponible en la web

Teatro/10

Obras ganadoras del 10° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen, Andrés Rapaport

Disponible en la web

Concurso Nacional de Obras de Teatro para el Bicentenario

Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero, Cristian Palacios

Disponible en la web

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales. Alfredo de la Guardia – 2010

Incluye textos de María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo, Alicia Aisemberg

Disponible en la web

Teatro/11

Obras ganadoras del 11° Concurso Nacional de Obras de Teatro Infantil

Incluye textos de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú, Gricelda Rinaldi

Disponible en la web

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales.

Alfredo de la Guardia – 2011

Incluye textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal, Manuel Maccarini

Disponible en la web

Teatro/12

Obras ganadoras del 12° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba, Ariel Dávila

Disponible en la web

Teatro/13

Obras ganadoras del 13° Concurso Nacional de Obras de Teatro –dramaturgia regional–

Incluye textos de Laura Gutman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, María Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Fiedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Albornoz, Antonio Romero

Disponible en la web

Teatro/14

Obras ganadoras del 14° Concurso Nacional de Obras de Teatro –30 años de Malvinas–

Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz, Andrés Binetti

Teatro/15

Obras ganadoras del 15° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta

Disponible en la web

Teatro/16

Obras ganadoras del 16° Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-

Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houlli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Costello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correa, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart

Disponible en la web

Teatro/17

Obras ganadoras del 17° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Ricardo Ryser, Juan Francisco Dasso, José Moset, Luis Ignacio Serradori, Víctor Fernández Esteban, Jesús de Paz y Alejandro Finzi

Disponible en la web

Teatro/18

Obras ganadoras del 18° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Mariano Tenconi Blanco, Fabián Miguel Díaz, Leonel Giacometto, Andrés Gallina, Aliana Álvarez Pacheco y Sebastián Suñé

Disponible en la web

Teatro/19

Obras ganadoras del 19° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Franco Calluso, Juan Ignacio Fernández, Candelaria Sabagh, Marcelo Pitrola, Mateo de Urquiza, Mercedes Álvarez/Alejandro Farías

Teatro/20

Obras ganadoras del 20° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Fabián Díaz, María Marull, Julio Molina, Alfredo Staffolani, Pablo Di Felice, Susana Torres Molina

Teatro/21

Obras ganadoras del 21° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Luis Miguel Arenillas, Roberto de Bianchetti, Nancy Lago, Guillermo Baldo, Silvina Andrea Forquera/Javier Santanera, Rigoberto Horacio Vera

Dramaturgia bonaerense de postdictadura

Este ejemplar se terminó de imprimir en Grupo Unión

Carlos Calvo 675 / CABA – Argentina.

Diciembre de 2020 – Primera edición: 2.500 ejemplares