



LA GUERRA DE MALVINAS EN EL TEATRO ARGENTINO

Ricardo Dubatti, compilador

LA GUERRA DE MALVINAS EN EL TEATRO ARGENTINO



Ricardo Dubatti, compilador

Buch, Esteban

La guerra de Malvinas en el teatro argentino / Esteban Buch ; Horacio del Prado ; Alberto Drago ; compilado por Ricardo Dubatti. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2020.

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

ISBN 978-987-3811-57-9

1. Teatro Argentino. I. Prado, Horacio del. II. Drago, Alberto. III. Dubatti, Ricardo, comp. IV. Título.
CDD A862

Ejemplar de distribución gratuita

Prohibida su venta

Foto de tapa: Alejandro Held. *Aliados, una ópera en tiempo real*.

Música de Sebastián Rivas. Libreto de Esteban Buch.

Consejo Editorial

Gustavo Uano

Patricia Julia García

Oscar Rekovski

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 978-987-3811-57-9

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Reservados todos los derechos.

*Agradecemos muy especialmente
al CONICET,
al Instituto Nacional del Teatro,
al Centro Cultural de la Cooperación "Florencia Gorini"
a Juano Villafañe,
a Hugo Mancuso y Mauricio Tossi,
a Lucía Salatino,
a los compañeros del AICA y del IAE.*

PALABRAS PRELIMINARES

—

UNAS PALABRAS PRELIMINARES

Desde el Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini” saludamos esta coedición con el Instituto Nacional del Teatro. Es un gran acontecimiento para nosotros, integrantes del movimiento cooperativo, iniciar este intercambio teórico, literario, artístico y editorial con el INT, que fomenta y respalda, desde las políticas culturales públicas, el teatro argentino a nivel regional, federal, nacional e internacional.

La Guerra de Malvinas en el teatro argentino, compilado por Ricardo Dubatti (CONICET), suma con esta entrega un nuevo aporte a una investigación que se inició con *Malvinas I. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (Ediciones del CCC, 2017) y continuó con *Malvinas II* (Ediciones del CCC, 2019). Este tercer volumen permite reconocer la gran producción de dramaturgias que impuso esta temática (resultado del laborioso relevamiento realizado por Ricardo Dubatti) y el cruce entre los escenarios del conflicto real y el teatro como otro estado de la representación de esa guerra. Esta línea entre ficción y no-ficción, entre historia y presente del teatro, abre la gran posibilidad de repensar desde el arte argentino de todo el país la situación que hoy vivimos en la lucha por la soberanía de nuestras Islas Malvinas.

Reconocemos el gran trabajo que ha realizado Ricardo Dubatti —investigador vinculado al Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) desde sus inicios— con este libro. Destacamos que su trabajo investigativo no reduce la focalización únicamente a los hechos históricos, políticos y sociales, sino que enriquece las perspectivas de estas propias disciplinas por el sentido con que aborda la producción de las dramaturgias. Estas se manifiestan asociadas en múltiples ángulos a los estados de la subjetividad en juego, al sentido ontológico del ser y del estar en esas guerras del teatro a propósito de lo que fue la guerra real, a lo que representa para el público el ritual de los cuerpos en la escena, a las formas de abordar la producción de conocimiento para comprender la creación artística contemporánea y las formas de pensar el conflicto dramático. Ricardo Dubatti comprende el valor del teatro como metáfora epistemológica (según la definición de Umberto Eco), atendiendo lo particular que ofrece el teatro para comprender la historia como historia y la historia como presente.

Cabe destacar la importancia que tiene el trabajo de Ricardo Dubatti porque, como artista (dramaturgo, músico), sabe reconocer la función afectiva de la metáfora y la forma y, a la vez, sistematiza desde las ciencias del arte el

conjunto de disciplinas que permiten producir hoy conocimiento desde el teatro y asociarlo desde lo particular a los campos macro de la cultura y la sociedad. Este movimiento entre el artista-investigador y el investigador-artista, la formación intelectual y teórica, es lo que permite darle la verdadera sustancia a los trabajos y textos que se reúnen en este libro.

La guerra ha sido un hecho traumático para el pueblo argentino. La derrota militar forma parte del período de la posdictadura. Un Estado desgarrador no resuelto todavía, como lo siguen representando los 30.000 desaparecidos en nuestro país. La guerra de Malvinas fue un capítulo más dentro de esa ausencia y la falta de visibilidad que se ha pretendido darle a la muerte anónima de nuestros soldados. Por eso este libro trabaja sobre el reconocimiento de las poéticas teatrales, asumiendo que la cartografía de una guerra en el teatro y en la sociedad supone que no existe un solo plano inamovible, sino diversos estados territoriales y simbólicos superpuestos, asimétricos, centrales o tangenciales. Estados de asociación paradójicos entre los diseños cartográficos simbólicos y el propio archipiélago de los territorios australes. Territorio a la vez que indica lejanía, como una otredad de la patria desconocida y de sus sueños muy australes. Este libro concentra una gran suma de estados poéticos que se multiplican en sus sentidos y en su producción dramática. Los textos sobre la guerra, como se indica en la introducción, han crecido mucho desde el año 2012 hasta la fecha.

El Área de Investigaciones en Ciencias del Arte del CCC, nacida en 2011 como resultado de la transformación del Área de Artes Escénicas (creada en 2001), completa con excelencia la producción teórica que el Centro Cultural de la Cooperación ofrece también desde las ciencias sociales y las ciencias de la cultura. Por eso nos alegra muy especialmente, cumplidos veinte años de nuestra tarea artística-investigativa sin interrupciones, poder presentar como primera coedición del INT y Ediciones del CCC este libro compilado por Ricardo Dubatti, que reúne dramaturgos de diversos puntos del país y aportes de otros investigadores. Desde el CCC queremos agradecer muy especialmente al Instituto Nacional del Teatro porque nos permite compartir dentro de su fondo editorial un nuevo título que da visibilidad a las dramaturgias en nuestro país y a las investigaciones que explican el sentido histórico y contemporáneo de los textos artísticos.

Juan Carlos Junio

Director del Centro Cultural de la Cooperación “Floreál Gorini”.

Juano Villafañe

Director artístico del Centro Cultural de la Cooperación “Floreál Gorini”.

PRÓLOGO

—

LA GUERRA EN EL TEATRO: REPRESENTAR LA GUERRA DE MALVINAS EN LA ESCENA

Una vez más, el lector tiene en sus manos una antología dedicada a las representaciones de la Guerra de Malvinas en el teatro. Este tomo representa algo más que la continuidad de nuestra investigación. Se trata de un tercer trabajo, donde retomamos lo iniciado con *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (Ediciones del CCC, 2017) y lo afianzado en *Malvinas II* (Ediciones del CCC, 2019). El presente libro se constituye como una ratificación y profundización del compromiso que atraviesa la investigación que llevamos a cabo.¹ Del mismo modo que sus antecesores, esta antología responde a la voluntad de aportar a la visibilización, comparación, discusión y circulación de aquellos textos dramáticos que dialogan, de una u otra manera, con los hechos y las consecuencias de la Guerra de Malvinas.

El presente tomo incluye ocho textos dramáticos. Estos han sido representados entre 1983 y 2020, abarcan un espectro temporal extenso. Del total, seis de estos materiales se hallan inéditos hasta el día de la fecha. Las piezas seleccionadas conectan diversas poéticas y cartografías teatrales argentinas, a saber: *Aliados. Una ópera del tiempo real* (libreto de 2008 para la ópera de Sebastian Rivas, estrenada en París en 2013), de Esteban Buch, (radicado en París, Francia); *Retaguardia* (1985), de Horacio del Prado (Ciudad Autónoma de Buenos Aires); *Andrés y las palomas de tinta* (2004), de Alberto Drago (Ciudad Autónoma de Buenos Aires); *Laureles* (1983), de Mónica Greco y José Luis de las Heras, fundadores del grupo Teatro Rambla (La Plata, provincia de Buenos Aires); *Hanz y Shoshana* (2018), de Sebastián Kirsznner (Ciudad Autónoma de Buenos Aires); *El fusil de madera* (1983), de Duilio Lanzoni (San Carlos de Bolívar, provincia de Buenos Aires); *En un azul de frío* (2002), de Rafael Monti (Salta, provincia de Salta); y *Humo de guerra* (2017), de Daniel Sasovsky (Las Breñas, provincia de Chaco). Como ya es habitual en nuestras antologías, cada texto dramático está unido a una breve presentación teórica que introduce cada poética. Su fin es ofrecer líneas de lectura específicas y así enriquecer el trabajo comparativo con cada material. Los autores de estos textos son especialistas

¹ Beca doctoral del CONICET "Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007): poéticas dramáticas, historia y memoria", bajo la dirección de Hugo Mancuso y la codirección de Mauricio Tossi.

del teatro, convocados especialmente para cada caso. En el presente volumen tenemos el placer de contar con la colaboración de Paula Ansaldi, Esteban Buch, Jorge Dubatti, María Fukelman, Gustavo Radice y Marcela Sosa.

Las piezas seleccionadas en este volumen tienen una doble proyección. Por un lado, apuntan a generar un trabajo de comparación que estimule al lector a reflexionar sobre los elementos comunes y diversos que aparecen a lo largo de las ocho obras aquí presentadas. Por el otro, esperamos que esa lectura pueda también extenderse hacia las antologías previas, de manera tal que esta selección pueda ser complementada con los materiales que componen las antologías anteriores. Con ese objetivo, desarrollamos en este prólogo una lectura global de las representaciones de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino, que busca visibilizar la enorme potencia productiva —tanto en cantidad como en calidad— que la Guerra de Malvinas genera en los escenarios de la Argentina. Para ello incluimos aquí una versión actualizada del listado de piezas —ya contabilizamos más de cien títulos— que hemos reunido hasta el momento y esperamos seguir ampliando.

En cuanto a las antologías previas, *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (Ediciones del CCC, 2017) reúne seis piezas: *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* (1992), de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata (Rosario, provincia de Santa Fe); *74 días de otoño* (2017), de Laura Garaglia (Lanús, provincia de Buenos Aires); *Carne de juguete* (2015), de Gustavo Guirado (Rosario, provincia de Santa Fe); *El corazón en Madryn* (1985), de Carlos “Tata” Herrera (Neuquén, provincia de Neuquén); *Facfolc. Tras un manto de neblina* (2016), de Fernando Locatelli (Ciudad Autónoma de Buenos Aires) y *Los padres* (2014), de Luigi Serradori (Corrientes, provincia de Corrientes). En *Malvinas II* (Ediciones del CCC, 2019) se presentan siete textos dramáticos: *¡Arriba hermano!* (1992), de Omar Aíta (Lomas de Zamora, provincia de Buenos Aires); *El Prado del Ganso Verde* (2013), de Eugenia Cabral (Córdoba, provincia de Córdoba); *Rodillas negras* (2015), de Andrea Campos (San Salvador de Jujuy, provincia de Jujuy); *Islas de la Memoria* (2011), de Julio Cardoso (Ciudad Autónoma de Buenos Aires); *Silencio ficticio* (2010), de Andrés Fernández Cabral y Julio Cardoso (Río Gallegos, provincia de Santa Cruz); *1982. Obertura Solemne* (2012), de Lisandro Fiks (Ciudad Autónoma de Buenos Aires); y *El león y nosotros* (2004), de Alejandro Flynn (Neuquén, provincia de Neuquén). Las tres antologías contabilizan 21 textos.

Para poder conceptualizar el teatro de la guerra es necesario considerar no solo las conexiones entre los hechos teatrales y los hechos históricos, políticos y sociales, sino también contemplar las características específicas del teatro en tanto arte performático (Fortier, 2002) atravesado por la producción de

poíesis corporal, el salto ontológico y el encuentro convivial (J. Dubatti, 2016), que produce unas condiciones singulares de creación y pensamiento (Rozik, 2014). En otras palabras, para entender el valor del teatro como metáfora epistemológica (Eco, 1984) —es decir, como medio que hace posible volver sobre los hechos del pasado desde un nuevo ángulo— es necesario semantizar la forma teatral (Szondi, 1994) y examinar qué elementos aporta el teatro que otras disciplinas no ofrecen, ya sea de manera total o parcial.²

Una vez más, nuestro marco teórico corresponde a las matrices del Teatro Comparado y la Poética Comparada (Guillén, 1985; J. Dubatti, 2009; R. Dubatti, 2017a, 2019a, 2020b). Nuestro interés en estas disciplinas radica en que sus herramientas hacen posible una lectura inductiva de los textos dramáticos. Así, realizamos un trabajo interpretativo que parte de la especificidad de cada texto dramático en tanto micropoética (o individuo poético singular), para luego propiciar un cruce mediante el ensamblaje de conjuntos macropoéticos (grupos). A través de este proceder, de lo singular vamos hacia lo abstracto (o archipoético) con el fin de formular el corpus “Guerra de Malvinas en el teatro” con la mayor rigurosidad posible, incorporando las tensiones que se producen entre lo particular, lo general y lo teórico.

Hablar Malvinas

Para entender la presencia de la Guerra de Malvinas en los imaginarios sociales basta con examinar el día a día cotidiano. Ya sea a través de pintadas, calcomanías, tatuajes, remeras, locales de productos, estadios de fútbol, monumentos conmemorativos o noticias —diplomáticas, geopolíticas, “de color”, etc.— (R. Dubatti, 2019a), la guerra sigue operando en la sociedad argentina como hecho traumático o ausencia presente (Jelin, 2002). Reenvía a un reclamo cuyo origen se halla hace ya casi 200 años,³ y se mantiene

² Empleamos esta idea con el fin de ofrecer una lectura abierta, pasible de ser complementada con otras lecturas e investigaciones, ya sea desde el cine, la música, la narrativa, el humor gráfico, etc.

³ Los primeros conflictos diplomáticos entre Argentina y Reino Unido por cuestiones de soberanía datan ya de 1829, cuando el gobierno europeo presenta una queja formal debido al nombramiento de Louis Vernet como gobernador de las Islas Malvinas el 10 de junio. Es fundamental no perder de vista que la guerra fue un hecho impulsado por la dictadura, pero también es necesario considerar que las raíces del reclamo por la soberanía se hallan mucho antes (Cardoso, 2013).

vigente porque continúa estimulando un territorio simbólico abierto a nuevos interrogantes y reflexiones. Como sugiere Pablo Soler Frost (2016), “el símbolo tiene que ver con la intuición” (27) y por tanto con la metáfora. En el caso del teatro esto se puede apreciar a través de la productividad permanente de nuevas poéticas. En un trabajo reciente (R. Dubatti, 2020b) remarcamos que durante la última década la producción teatral de textos sobre la Guerra de Malvinas se duplica. Este fenómeno continúa ocurriendo. Como podrá observar el lector en el listado actualizado del corpus que incluimos en esta introducción, el número de textos dramáticos aumenta considerablemente desde 2012 hacia el presente y se sostiene en los últimos años.

Todos los estudios coinciden en que “Malvinas” marca un antes y un después en la historia argentina (Ministerio de Educación de la Nación, 2009; Horowicz, 2012; Lorenz, 2009, 2012; Rodríguez, 2015, entre otros). Esto se debe en parte a sus efectos y resultados a nivel político y social, siendo el principal el colapso del gobierno de facto del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983), que ante la rendición argentina se ve obligado a iniciar de manera inmediata la transición hacia la democracia (E. López, 2007). No obstante, la guerra también introduce un profundo giro a nivel simbólico sobre la percepción de lo nacional, lo social y lo político (Escudero, 1997: 25). La derrota de Malvinas pone en evidencia la construcción de un sistema de dominación (Halperín, 2018) basado en la violencia y proyectado a nivel nacional. Concluidos los combates, la articulación de este “nosotros y ellos” sedimentado a lo largo de décadas (Mancuso, 2011: 63-84) deviene en una lógica anacrónica para la sociedad, que pasa a tratar de apelar a la memoria como garantía para evitar la repetición del horror (Jelin, 2018). A pesar de esto, y más allá del tiempo transcurrido, la guerra conserva su carácter dilemático (Rozitchner, 2015), que se ve reflejado en una promesa a futuro todavía en pie: la presunta restitución de la nación como esencia simbólica una vez que las islas sean recuperadas (Guber, 2001).⁴

⁴ Para ilustrar esto resulta esclarecedor cómo el presidente recientemente electo, Alberto Fernández, ha dedicado parte de su discurso de asunción a explicitar la relevancia de la disputa por la soberanía de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur. Remitimos a: <https://www.ambito.com/politica/alberto-fernandez/alberto-fernandez-dijo-que-enfatizara-el-reclamo-las-islas-malvinas-n5070401> Esto se ha visto imitado en otras acciones de su gobierno, como la recuperación de la Secretaría de Asuntos Relativos a las Islas Malvinas, a cargo de Daniel Filmus, o el nombramiento del periodista y excombatiente Edgardo Esteban como director del Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur.

Esa tensión sostenida entre pasado y futuro, entre nacionalismo y violencia institucional, entre lo simbólico y las marcas del cuerpo, responde a que la Guerra de Malvinas posee además una dimensión de guerra imaginada. Benedict Anderson, en *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (1993; originalmente publicado en 1983), sugiere que “la calidad de nación (...), al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular” (21). Luego define a la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (23). Malvinas continúa presente porque sigue siendo imaginada, sigue formando parte de una serie de saberes que se aceptan como comunes —en el sentido de comunitarios— en la sociedad argentina.⁵ Resuena así la célebre idea de Renan (en Anderson, 1993): para que una comunidad se reconozca como tal, debe compartir una serie de recuerdos comunes, pero también debe olvidar muchas cosas. También se hace eco la aseveración de Bernd Stiegler, quien sugiere que “la lejanía es el lugar de la ficción; la cercanía, en cambio, de la facticidad” (2012: 76). Malvinas posee un carácter singular en esos cruces: a pesar del tiempo transcurrido, se presenta como una lejanía cercana, una distancia —tanto temporal como espacial— que, sin embargo, continúa saltándose. Malvinas es una guerra que continúa siendo imaginada y, por lo tanto, compartida.

Debido a esto, en las últimas décadas se comprueba una multiplicación de las lecturas sobre la Guerra de Malvinas, especialmente atravesada por las políticas memorialistas de los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández (2007-2011 y 2011-2015). Esta perspectiva —que comentan Rud y Soria ya en 2012— introduce un enorme caudal de lecturas históricas y políticas sobre los hechos de la guerra, donde parecen hacerse eco las palabras de Vicent Bramley (1992) cuando advierte: “Me he limitado a describir lo que vi y oí, no lo que un oficial o estratega puede experimentar, como tampoco lo que puede sentir en esas circunstancias cualquier soldado, puesto que cada soldado ve la guerra a su manera y tiene su propia guerra para narrar” (11;

⁵ Incluso cuando, en las últimas décadas, el nacionalismo parece haber perdido potencia como ideología construida desde los recursos tradicionales de las Naciones Estado —himnos, relatos de orígenes, etc.—, como sugieren Butler y Spivak (2009).

énfasis nuestro).⁶ Estos enfoques no siempre parecen convivir de manera complementaria ni armoniosa y eso impulsa a algunos autores a desconfiar de su efervescencia (Palermo, 2007; Sarlo, 2007).

Indudablemente, esta multiplicación manifiesta un significativo desafío a la hora de configurar una interpretación histórica orgánica de los hechos. Sin embargo, como sugiere Bertolt Brecht en su *Breviario de Estética Teatral* (1963), todo hecho histórico se encuentra vivo cuando se halla en contradicción y en tensión consigo mismo.⁷ Consideramos, por tanto, que es en esas fricciones que se pone en evidencia que la guerra sigue siendo hoy un acontecimiento abierto, dinámico, y, por lo tanto, no clausurable. Allí encontramos, a su vez, la posibilidad de una lectura profunda de la guerra y sus efectos en la sociedad argentina, que incorpore no solo las coincidencias, sino especialmente los disensos que se producen.⁸

La presencia de los hechos del pasado en el presente, como hemos sugerido en los prólogos anteriores (R. Dubatti, 2017a, 2019a), se evidencia en los conceptos de posguerra y posdictadura. El empleo del prefijo “post-” acarrea una clave de lectura para pensar los procesos históricos. Esto se debe a que introduce un doble gesto de corte y de continuidad con el pasado. Así, opera simultáneamente como “lo que viene después de” y “lo que ocurre como consecuencia de” la guerra y la dictadura. Esto se hace manifiesto a través de procesos históricos que continúan vigentes porque, como sugiere

⁶ Acordamos con esta afirmación de Bramley y consideramos que allí radica uno de los mayores desafíos para entender las particularidades de la Guerra de Malvinas: la enorme heterogeneidad de experiencias de los diferentes participantes en el combate. Como muestra de esto, sugerimos comparar las miradas sobre la guerra que presentan libros testimoniales como *Los chicos de la guerra* (Kon, 1982), *Partes de Guerra* (Speranza y Cittadini, 2012; originalmente editado en 1997), *Los viajes del Penélope* (Herrscher, 2012; originalmente en 2007), *Comandos en Acción* (Ruiz Moreno, 1992) o el artículo de Andrea Belén Rodríguez (2015).

⁷ Aprovechamos esta cita considerando la relevancia que tiene la poética de Brecht en *El señor Brecht en el Salón Dorado* (1982) de Abelardo Castillo, una de las primeras piezas teatrales en trabajar la temática de la Guerra de Malvinas. Estudiamos el texto dramático *in extenso* en R. Dubatti, 2019b.

⁸ Nuestra propuesta, a través del estudio de un corpus acotado, intenta, a su vez, evitar el problema epistemológico opuesto, señalado lúcidamente por Julio Cardoso (2013). Es decir, la mera acumulación de perspectivas, bienintencionada, pero sin una lectura crítica. Consideramos que el trabajo inductivo sobre un corpus como el que ofrecemos, posibilita la construcción de una lectura profundamente metódica.

Giorgio Agamben, no han dejado de acontecer (2000: 15).⁹ Consideramos que este doble gesto marca uno de los motivos por los que se produce una mayor necesidad de elaboración de memoria y la voluntad de volver sobre la historia reciente en las últimas décadas (Traverso, 2007; Cattaruzza, 2012: 71-91; J. Dubatti, 2012a: 203-252).

Así, como observa Hugo Mancuso (2010: 226-227), la guerra formula un territorio que marca lo “decible” y lo “no decible”. En esta cartografía, el teatro plantea un modo particular de reflexión (Rozik, 2014) y de esa manera puede operar como medio para la activación de los “trabajos de la memoria” (Jelin, 2002: 12).

El teatro como campo de batalla

El teatro es acontecimiento viviente y, por lo tanto, está determinado por la pérdida (J. Dubatti, 2009, 2012b, 2016). Ante esta situación recurrimos en nuestro trabajo al análisis del texto dramático como medio para reconstruir los fenómenos para estudiar. El texto dramático, a pesar de su carácter incompleto en relación con el acontecimiento, ofrece una doble ventaja. Por un lado, permite indagar acerca de los contenidos y las formas de cada pieza en tanto testimonio histórico (Collingwood, 1968). Por el otro, conserva una huella del acontecimiento escénico, pasible de ser analizada metódicamente con el fin de comprender su vínculo con el teatro como práctica (Fortier, 2002: 5). Entendemos entonces el texto dramático como un cruce entre los dos enfoques que sugiere Joseph Danan (2012): se trata simultáneamente de un texto proyectado a la escena y de una escena transformada en texto. De este modo, cada texto, en tanto *automodélico* (Lotman, 1996), incluye sus propias instrucciones de lectura. Esto nos permite focalizar sobre las matrices de representatividad (Ubersfeld, 1989) que habilitan el cruce de lenguajes diversos

⁹ Estos procesos representan territorios muy diversos. Van desde hechos judiciales, como los juicios por crímenes de lesa humanidad durante la guerra —que se encuentran en desarrollo actualmente en la provincia de Tierra del Fuego—, hasta la identificación de los cuerpos enterrados en el cementerio argentino de Puerto Darwin por parte del Equipo Argentino de Antropología Forense, pasando por problemáticas vinculadas a la soberanía interna —como la llamada Ley Malvinas— o la externa —la reciente incorporación de un segundo vuelo a las islas, que va desde San Pablo y pasa por la provincia de Córdoba— y cuestiones administrativas —la creación del Certificado Único de Veteranos de Guerra de Malvinas—.

—de textualidad, de dirección, de actuación, de espacio, de iluminación, etc.— y configuran una construcción singular de la puesta en escena y el convivio.

En este sentido, concordamos con el teatrista colombiano Carlos Araque Osorio (2018): “Podríamos pensar que no hay comunicación cuando hay ausencia de los que intentan comunicarse, pero, precisamente en el teatro, es esa ausencia del otro lo que convierte este acontecimiento en un hecho significativo e interesante” (57). Luego agrega: “El arte es re-escritura, no solo ideológica, sino corporal, que permite que lo que no estaba, lo que no se creía posible, comience a aparecer. Es ese cuerpo que nos permite triturar lo existente (...) porque para crear no podemos pensar que siempre todo es lo mismo” (61). Creemos que allí radica uno de los ejes clave que vinculan al teatro y la memoria: la tensión que se produce entre ausencia y presencia, entre recuperación y pérdida.

Como bien observa Araque Osorio, el territorio del arte tiene tendencia a multiplicar antes que clausurar. Esto implica que el teatro no solo permite registrar los hechos fácticos de la guerra, sino también transformar la interpretación de los sucesos, reconfiguración atravesada por la circulación de imágenes, ideas, recuerdos, fantasías, testimonios, rumores, etc. De este modo, estudiar las representaciones que forman el conjunto “Guerra de Malvinas en el teatro” invita a reflexionar acerca de los procesos de registro, variación y transformación que operan a lo largo de las décadas que analizamos. Esto nos lleva a estudiar no solo lo dicho, sino también lo sugerido de manera elíptica e incluso lo omitido (Trouillot, 2017).¹⁰ El corpus aquí presentado sugiere una multiplicidad de maneras de volver a traer la guerra a la escena. Esto implica no solo hacer presentes los hechos del pasado, volver a traerlos al aquí y ahora del acontecimiento teatral, sino también ofrecer nuevas interpretaciones y perspectivas, tanto históricas como estéticas. Incluso cuando se trata de poéticas

¹⁰ Por ejemplo, si bien numerosas representaciones apelan al *topic* del excombatiente como indigente, testimonios como el de Bramley (1992) señalan que las tropas inglesas codiciaban los borcegos de los soldados argentinos debido a que una buena cantidad se encontraban pegados y cosidos y respondían mejor al terreno que los traídos desde Europa. De manera interesante, el mayor problema que tenían los soldados argentinos no era tanto la calidad de la indumentaria, sino su falta de recambio (Balza, 2014). Para un primer acercamiento y descripción sobre los *topics* de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino, remitimos a R. Dubatti, 2020b.

que emplean procedimientos o *topics* (Eco, 1993)¹¹ comunes, cada micropoética porta sus modalidades particulares para pensar los hechos.

El concepto “representaciones” es empleado en nuestra investigación a partir de las afirmaciones de Roger Chartier (1992, 2007, 2013; Sánchez, 2014). El teórico francés las define como “las prácticas que, diversamente, se apoderan de los bienes simbólicos, produciendo así usos y significaciones diferenciadas” (1992: 50). Apuntamos así a:

comprender cómo las apropiaciones concretas y las inventivas de los lectores (o espectadores) dependen, en su conjunto, de los efectos de sentido a los que apuntan las obras mismas, los usos y los significados impuestos por las formas de su publicación y circulación, y las competencias y las expectativas que rigen la relación que cada comunidad mantiene con la cultura escrita. (Chartier, 2007: 62-63).

Señala Chartier también que “aquello que es real, en efecto, no es (o no solamente) la realidad que apunta el texto, sino la forma misma en que lo enfoca dentro de la historicidad de su producción y la estrategia de su escritura” (1992: 41). De este modo, las representaciones configuran usos de esos bienes simbólicos. El valor que ofrece esta teoría radica en su puesta en común de diferentes caracteres. Chartier sintetiza:

El concepto, en su sentido sociológico de “representaciones colectivas”, designa en primer lugar los esquemas de percepción y de apreciación que conllevan las operaciones de clasificación y jerarquización que construyen el mundo social. En segundo término, (...) puede indicar las prácticas y los signos, los símbolos y las conductas que pretenden mostrar y hacer reconocer

¹¹ Los *topics* son aquellas imágenes que introducen inferencias abductivas —es decir arbitrarias, ni deductivas ni inductivas— en el lector / espectador. A través de su empleo, un texto puede estratégicamente acotar y orientar su sentido. Como ejemplo, podemos sugerir el caso del clima. Si nos encontramos ante un texto que describa el combate en una jungla calurosa y húmeda, lo más factible es que un lector atento recurra al bagaje del cine y la narrativa sobre la Guerra de Vietnam. En cambio; si el texto describiese el frío de las trincheras, es factible que el espectador conecte con otro tipo de acontecimientos, ya sea la Guerra de Malvinas o la Primera Guerra Mundial. Los *topics* operan así por acumulación y combinación, privilegiando ciertas conexiones y restringiendo otras.

una identidad social o un poder. Finalmente, en el sentido político, califica las formas institucionalizadas por las que los “representantes” (individuos singulares o entidades colectivas) encarnan de manera visible, “presentifican”, la coherencia de una categoría social, la permanencia de la identidad o la pujanza de un poder. En la articulación de estos tres registros el concepto de representación ha cambiado la comprensión del mundo social, ya que nos obliga a pensar en la construcción de las identidades, las jerarquías y las clasificaciones como resultado de “luchas de representaciones” donde lo importante es la potencia, reconocida o negada, de los signos que deben hacer reconocer como legítimos una dominación o una soberanía (2013: 43-44).

A pesar de concordar con la consideración de que cada micropoética opera como una manifestación micropolítica que configura cartografías de deseo singulares (Guattari y Rolnik, 2006), esto no implica una lógica como la que Frederic Jameson denomina “textualidad posmoderna” (1989), donde cada texto posee condición de verdad por su mero acto de enunciación. Por el contrario, cada representación construye una argumentación particular a partir de su especificidad metafórica (Oliveras, 2007), y, por lo tanto, no solo afirma, sino que también incluye opacidades (Adorno, 1983) que matizan, tensionan y distorsionan. Consideramos indispensable examinar cómo se articulan tales relaciones en la estructura interna de cada pieza.

Estudiar el texto teatral como *work in progress* o acontecimiento en potencia (Gallina, 2015) implica entonces pensar una serie de relaciones singulares con la memoria. En *The Haunted Stage* (2001), Marvin Carlson propone que todo texto teatral bien podría llamarse *Espectros*, como la obra de Henrik Ibsen. Esto responde a que el teatro remite a la experiencia de estar viendo cosas que ya se han visto antes (1). Como zona de estímulo, el teatro proyecta una multitud de memorias que se solapan y activan la experiencia del convivio, por lo que no solo podemos afirmar que se trata de un “lugar de la memoria” (Nora, 2008: 111), zona¹² donde se produce la confluencia y superposición de memorias diversas, sino que también se configura una

¹² La noción de “lugar” responde tanto a la idea de un espacio físico concreto como a uno abstracto o subjetivado. Nora sugiere como ejemplo el caso del *Tour de France*, donde confluyen deporte, historia, turismo y geografía.

relación diferencial a la de otras artes. El factor determinante es el convivio, la confluencia de cuerpos generando poíesis —tanto actoral como expectatorial, y ambas fusionadas— en un tiempo y espacio dados. Si bien toda disciplina artística reenvía a una memoria particular, en el caso del teatro, proyecta las relaciones a una modalidad diferencial.

El convivio, como encuentro de cuerpos, remite a la creación de relaciones de intersubjetividad, potenciadas por la presencia y la afectación de los cuerpos. Como sugiere Ribagorda Lobera (2017), la presencia del cuerpo implica una serie de relaciones diferentes entre actor y espectador. En el caso de la guerra, las acciones que construye la poíesis reenvían a la necesidad de entender las acciones desde el cuerpo y su performatividad. Al realizarse en escena, aquello que se muestra cobra un espesor nuevo debido a su carácter de acontecimiento proyectado desde el cuerpo (Rozik, 2014). Simultáneamente, el espectador sabe que aquello que está en escena no solo afecta al actor, sino también al público, se reconoce en una relación colectiva con la escena (Doat, 1961). Así, el teatro opera como fenómeno vinculante con el otro, dando no solo lugar a la puesta en común de ideas, sino también a la diferencia.¹³

Aquí resuena la propuesta de los “marcos de la memoria” de Maurice Halbwachs (2004). De este modo, no solo el espectador y el actor proponen memorias singulares, sino que la pieza construye sus propios recorridos, con intercambios y transacciones diversas. En esto es determinante pensar las coordenadas en donde se producen los acontecimientos y los procesos de memoria, ya que son fenómenos radicales (Bourriaud, 2009), anclados en unas coordenadas específicas que marcan su funcionamiento social, así como el carácter de principio ritual, simultáneamente estructurante y antiestructurante, que comparten teatro y memoria (Diéguez Caballero, 2013: 25).

Corpus

Al igual que hicimos en el prólogo a *Malvinas II. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (Dubatti, 2019a: 7-38), dividimos el corpus de textos dramáticos y escénicos en cinco grupos. Incorporamos hoy una veintena de títulos nuevos, distribuidos entre los cinco grupos. Esto lleva el listado a más de cien textos

¹³ Como prueba de esto basta con pensar en una de las respuestas más típicas de un espectador a la salida de la función: preguntar a sus acompañantes qué piensan de la obra.

dramáticos y espectáculos vinculados de diferentes modos con la Guerra de Malvinas. A su vez, hemos actualizado y rectificado algunas fechas. Como podrá apreciar el lector al comparar el presente cuadro con el anterior, no se han producido grandes desplazamientos entre los grupos.

Las obras se encuentran agrupadas de acuerdo con los siguientes criterios:

Grupo I: obras argentinas (escritas, estrenadas en la Argentina) o de creadores argentinos (que escriben, estrenan fuera del país) que desarrollan explícitamente la temática de la Guerra de Malvinas (sean los antecedentes de la guerra, los hechos bélicos o la posguerra) en formato total o fragmentario, o que explicitan su representación de la guerra a través de metatextos. Se incluyen dentro de este grupo poéticas muy diferentes, entre el teatro convencionalizado y el teatro liminal.

Grupo II: obras argentinas (escritas, estrenadas en la Argentina) o de creadores argentinos (que escriben, estrenan fuera del país) que, sin desarrollar centralmente la temática de la Guerra de Malvinas, incluyen referencias explícitas a sus acontecimientos (preguerra, guerra o posguerra).

Grupo III: obras argentinas (escritas, estrenadas en la Argentina) o de creadores argentinos (que escriben, estrenan fuera del país) que hacen referencia a la guerra, pero no necesariamente se refieren en particular a la Guerra de Malvinas. Podríamos incluir en este grupo las piezas que explícitamente refieren a otras guerras en particular y metafóricamente podrían ser interpretadas desde la Guerra de Malvinas: las Invasiones Inglesas, la Guerra de la Triple Alianza, la Primera Guerra Mundial, la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, la Guerra del Chaco Paraguayo, etc. Para el armado de este tercer grupo, nos valemos tanto de los textos en los que se explicita que no se trata de una pieza vinculada directamente a Malvinas, como de metatextos que esclarecen casos ambiguos.

Grupo IV: obras argentinas (escritas, estrenadas en la Argentina) o de creadores argentinos (que escriben, estrenan fuera del país) y de autores extranjeros (escritas, estrenadas fuera de la Argentina) escritas con anterioridad a la Guerra de Malvinas, pero que son resemantizadas por los artistas o los espectadores a través de procesos de reescritura/puesta en escena/recepción en la Argentina de los años de la guerra y la posguerra.

Grupo V: obras de autores extranjeros (escritas, estrenadas fuera de la Argentina, o *a posteriori* representadas en nuestro país por elencos extranjeros o nacionales) que desarrollan central y explícitamente la temática de la Guerra de Malvinas, o que explicitan esa relación a través de metatextos.

De una forma u otra, el imaginario de la Guerra de Malvinas circula en ediciones o en cartelera a través de los textos de estos cinco grupos. A continuación, presentamos cada grupo con algunas observaciones necesarias que permiten comprender de manera más acabada algunas de sus problemáticas. Cabe aclarar que, en el caso de las piezas de origen nacional, hemos privilegiado su fecha de escritura por sobre su fecha de estreno.

Grupo I

Año	Obra	Autor
1982	<i>El señor Brecht en el Salón Dorado</i>	Abelardo Castillo
1983	<i>El fusil de madera</i> <i>Laureles</i> <i>De a uno</i> <i>Para amarte mejor</i>	Duilio Lanzoni Mónica Greco y José Luis de las Heras (bajo seudónimos de José Burón y León Folner) Aída Bortnik Alicia Denegri y Enrique Mazza
1984	<i>El próximo alistamiento. Después de la guerra</i> <i>Del sol naciente</i>	Rubén Hernández Griselda Gambaro
1985	<i>Sin adiós / El corazón en Madryn¹</i> <i>Retaguardia</i>	Carlos H. Herrera Horacio del Prado
1987	<i>El sur y después</i>	Roberto Cossa
1988	<i>Gurka (un frío como el agua, seco)</i>	Vicente Zito Lema
1990	<i>La sogá</i>	Beatriz Mosquera
1992	<i>Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo</i> <i>Mar en calma</i> <i>¡Arriba hermano!</i>	Oswaldo Buzzo y Néstor Zapata Alfredo Rosenbaum Omar Aíta

¹ Originalmente la pieza llevaba por título *Sin adiós*. No obstante, cuando en 2010 Herrera procede a registrar en Argentores el estreno de una versión para radio-teatro, se hace necesario modificarlo. Como resultado pasa a llamarse *El corazón en Madryn*, de acuerdo con el poema que finaliza la obra.

1993	<i>Bar Ada</i>	Jorge Leyes
1995	<i>El rancho Viejo's. Un episodio de la Guerra de Malvinas</i> <i>Las Malvinas</i> <i>La estación de la memoria</i> <i>(fragmento)</i> ²	Alberto Oteiza Osvaldo Guglielmino Daniel O. Luppó (coordinación autoral general de Aldo Cristanchi)
1997	<i>Jugando a morir (Después de Malvinas)</i> <i>Casino. Esto es una guerra</i>	Ricardo Jordán Javier Daulte
1998	<i>Museo Miguel Ángel Boezzio</i> <i>Bye Bye Malvinas</i>	Federico León Aldo Cristanchi
1999	<i>Malvinas 170 años</i>	Gerardo Pensavalle
2002	<i>Ya camina. La niebla de Malvinas</i> <i>Malvinas. Grito sagrado</i> <i>En un azul de frío</i>	Ademar Elichiry Marcelo Strupini Rafael Monti
2003	<i>Mal... vino</i> <i>La causa justa</i>	Alejandro Mangone Mariel Bignasco (sobre el cuento homónimo de Osvaldo Lamborghini)
2004	<i>Trasumanto</i> <i>Kamikaze</i> <i>Puerto Argentino</i> <i>Malvinas</i> <i>El león y nosotros</i> <i>Andrés y las palomas de tinta</i>	Juan Pablo Santilli Luis Sáez Gerardo David Cristante Julio César Sotelo Alejandro Flynn Alberto Drago
2005	<i>El baile del pollito</i> <i>Operación 7.02</i>	Pablo Iglesias BiNeural-MonoKultur
2007	<i>Los que no fuimos</i>	La Cochera
2008	<i>Aliados</i> ³	Esteban Buch (ópera con música de Sebastian Rivas)
2010	<i>Desfile Festejo del Bicentenario</i> <i>Silencio ficticio</i>	Fuerza Bruta Andrés Fernández Cabral y Julio Cardoso

² El espectáculo surge como un trabajo con improvisaciones actorales y cuya temática responde a diferentes procesos históricos argentinos, desde 1930 hasta 1989. En ese contexto, Luppó escribe un material sobre Malvinas. El estreno se realiza en Formosa ese mismo año, bajo la dirección del propio Luppó.

³ Estrenada en París, Francia, durante el 2013. Se presenta en Argentina en 2015. Véase la presentación realizada por el autor en el presente volumen.

2011	<i>Las islas</i> <i>Islas de la Memoria. Historias de guerra en la posguerra</i>	Carlos Gamerro y Alejandro Tantanian (a partir de la novela homónima de Gamerro) Julio Cardoso
2012	<i>Lógica del naufragio</i> <i>Ningún cielo más querido</i> <i>Los hombres vuelven al monte</i> <i>Los olvidados</i> <i>Queen Malvinas</i> <i>Los Tururú</i> <i>La guerra del gallo</i> <i>Piedras dentro de la piedra</i> <i>1982 Obertura solemne</i> <i>Malvinas. La historia que no se olvida</i>	Mariano Saba Carlos Aníbal Balmaceda Fabián Díaz Andrés Binetti Agustín Palmeiro Diego Quiroz (a partir de las novelas <i>Los pichiciegos</i> de R. Fogwill y <i>Sin novedad en el frente</i> de E.M. Remarque) Juan Guinot Mariana Mazover (a partir de <i>Los pichiciegos</i> de R. Fogwill) Lisandro Fiks Sergio Ferreyra
2013	<i>El Prado del Ganso Verde</i> <i>Fondo patriótico</i> <i>Fin de Facto</i>	Eugenia Cabral Nelson Mallach Damián Bojarque
2014	<i>Los padres</i> <i>Pablo Malvinas. Secuencias de un suicidio</i> <i>Isla flotante</i> <i>74 días / 1982</i> <i>Nos arrancaríamos de este lugar para siempre</i> <i>Tumbamadre</i> <i>Sinfonía Malvinas</i> <i>¿Gol de quién?</i> <i>Palomas de Malvinas</i>	Luigi Serradori Jorge Márquez Patricio Abadi Soledad González Diego Faturos (versión libre de la novela <i>La española inglesa</i> de Miguel de Cervantes) Ariel Hernán Toledo Martín Nicieza Emilio Ferrero María Rosa Corrales
2015	<i>Carne de juguete</i> <i>Del lápiz al fusil</i> <i>Un ensayo sobre el dolor</i> <i>Rodillas negras</i> <i>Mujer con caja de herramientas</i> <i>A2 Hundido</i>	Gustavo Guirado Javier Giménez Filpe Francisco Grassi Andrea Campos Mariela Veronesi José Ignacio Serralunga
2016	<i>Campo minado / Minefield</i> <i>Facfolc, un manto de neblina</i> <i>74 días, Malvinas</i> <i>Dame otra vida</i> <i>Todos vivos</i>	Lola Arias Fernando Locatelli Marcelo Altable Daniel Goytia Marcos Perearnau

2017	<i>De los héroes que no aterrizan en las islas de los cuentos</i> <i>74 días de otoño</i> <i>Sueño blanco en Pradera del Ganso</i> <i>Trinchera</i> <i>La causa justa</i> <i>Humo de guerra</i> ⁴ <i>Un documental sobre la vida de nadie</i>	Pilar Ruiz Laura Garaglia Juan Pablo Giordano y Carlos Romagnoli Gustavo Gotbeter Cristian Palacios (versión del cuento homónimo de Osvaldo Lamborghini) Daniel Sasovsky Alfredo Staffolani
2018	<i>Malvinas en tu corazón</i> <i>Derechas</i> <i>Reencuentro en Malvinas (más allá de la tierra)</i> ⁵ <i>El hipervínculo (Prueba 7)</i> <i>Cabeza de chino</i>	Sergio Ballerini Bernardo Cappa y José María Muscari Yésica Droz Matías Feldman Luis Sáez
2020	<i>Las del Sur</i> <i>En Malvinas (sobre el texto Malvinas. Una historia que no se olvida)</i> <i>El visitante</i>	Tierra de Teatro Sergio Ferreyra Marcelo Galliano

⁴ Agradecemos muy especialmente a Daniel O. Luppo por las referencias y materiales de las piezas de Aldo Cristanchi, Carlos Leyes y Daniel Sasovsky.

⁵ Estrenada en Perú. Realizó funciones en Argentina a comienzos de 2019.

Fuera de la lista quedan dos espectáculos que todavía no hemos podido fechar ni en su estreno ni en su escritura: *El voluntario de Malvinas*, de Sofía Gianserra¹⁴, y *Cartas al sur*, de Luis Castillo.¹⁵

Este grupo es, sin lugar a dudas, el más numeroso y heterogéneo —consta de más de ochenta textos dramáticos y espectáculos—, con propuestas de muy diversa índole, tanto desde el punto de vista poético como ideológico. Esto se refleja también en miradas diferentes sobre la relación entre los hechos históricos y la escena. Por ello, optamos por proponer dos subgrupos que representan las dos vertientes más generales. Es necesario observar que esta división responde a una propuesta teórica, ya que entre ambas perspectivas se

¹⁴ Texto facilitado por el equipo de la Biblioteca Teatral Alberto Mediza, de la Universidad Nacional de La Plata.

¹⁵ Quienes puedan aportarnos datos sobre estos textos y autores, rogamos se pongan en contacto con nosotros.

posicionan numerosos casos que combinan, en diferentes grados, elementos y recursos de ambas líneas. Los dos subgrupos son los siguientes:

1. Textos dramáticos de poética convencionalizada: son aquellos materiales que articulan una estructura dramática lineal, causalidad definida, ficción dramática y representación (es decir, presentan una o varias historias, construyen personajes, situaciones, espacio, tiempo y objetos representados). A partir de los conceptos de Benjamin Harshaw (1984: 227-251), dividimos internamente este subgrupo para diferenciar aquellos textos que apuntan a enfatizar su trabajo sobre un campo referencial externo (CRE) y los que focalizan centralmente en el campo referencial interno (CRI):

a. Textos que acentúan la referencialidad externa (CRE): este es el caso de aquellos textos dramáticos que apuntan a una perspectiva explícitamente memorialista, tomando como fuente o bien referencias fácticas o reales (De Toro, 2014: 149-159)¹⁶ o bien imágenes o *topics* (Eco, 1993: 125-134) de la guerra. Algunos ejemplos son *Laureles* (1983) del grupo Teatro Rambla de La Plata,¹⁷ *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* (1992) de Osvaldo Buzzo y Nestor Zapata,¹⁸ *Andrés y las palomas de tinta* (2004) de Alberto Drago o *Reencuentro en Malvinas* (2018) de Yésica Droz. De maneras diversas, estos textos sugieren de forma explícita la importancia de la memoria como herramienta para entender mejor no solo los hechos

¹⁶ De acuerdo con Fernando de Toro, la “complejidad del referente teatral está determinada por la multiplicidad referencial que existe en el espectáculo teatral. Podemos señalar al menos tres tipos de referentes que se dan en la puesta en escena: a) la puesta en escena tiene como referente el texto que escenifica; b) la escena como su propio referente y c) el referente de la puesta en escena es el mundo exterior” (De Toro, 2014: 155). Este último es definido por De Toro como “referente real” y se señala que “su estatuto como ficción puede variar dependiendo de si el referente del mundo representado se basa en una realidad que ha existido o es estrictamente ficción. [...] Si un texto dramático o espectacular tiene como referente una realidad que ha existido (referente histórico) o una realidad contemporánea (referente actual), o si se trata de una realidad imaginaria, tenemos dos modos de denotar la ficción. En el primer caso, el hecho de que una realidad histórica/actual sea transformada en ficción sufre alteraciones que no impiden que esa realidad sea considerada como real” (De Toro, 2014: 156-157). Algunas de estas tensiones entre real y ficcional son examinadas en R. Dubatti, 2017e.

¹⁷ Remitimos a R. Dubatti, 2020c.

¹⁸ Véase R. Dubatti, 2019c.

del pasado personal y colectivo, sino también los del presente. La memoria se transforma de esta manera en una poderosa herramienta para la disputa de identidades y subjetividades.

b. Textos que privilegian la referencialidad interna (CRI): optan por otorgar una mayor preponderancia a la voluntad creativa. Para ello toman de manera parcial el campo referencial histórico de Malvinas o algunas de sus imágenes características y apuestan a formular un texto donde se prioriza cierta autonomía estética. Tal es el caso de *La sogá* (1990) de Beatriz Mosquera, *Casino. Esto es una guerra* (1997) de Javier Daulte¹⁹, *Kamikaze* (2004) o *Cabeza de chino* (2018), ambas de Luis Sáez.

Como observamos antes, esta distinción opera desde una mirada teórica, ya que entre estas dos vertientes encontramos casos muy diferentes que relacionan ambos enfoques desde modalidades variadas. Así ocurre con *Del sol naciente* (1984) de Griselda Gambaro,²⁰ *Los que no fuimos* (2007) del grupo *La Cochera*, *Los hombres vuelven al monte* (2012) de Fabián Díaz o *De los héroes que no aterrizan en las islas de los cuentos* (2017) de Pilar Ruiz,²¹ entre otras.

2. Textos dramáticos y espectáculos de teatro liminal: Aquellos casos en los que se propician cruces productivos entre las artes, que colocan en tensión la ficción con la no-ficción, la representación con la presentación, lo subjetivo individual con lo colectivo social, o que vinculan campos ontológicos diversos: el teatro con la fiesta, el rito, la salud, el turismo, la educación, las nuevas tecnologías, etc. Se trata de las denominadas “nuevas teatralidades”, que incluyen el teatro de lo real (Sánchez, 2013),²² nuevo teatro documental, teatro performativo, teatro posdramático (Lehmann, 2013), teatro neotecnológico, etc. Se trata de prácticas donde se prioriza lo liminal, entendido como aquellos fenómenos dramáticos o escénicos que “llevan a preguntarnos: ¿es esto teatro?” (J. Dubatti, 2016: 15). En otras palabras, aquellos casos que colocan en tensión las nociones de teatro

¹⁹ Sugerimos la consulta de R. Dubatti, 2018a.

²⁰ Remitimos a R. Dubatti, 2020a.

²¹ Tanto la pieza de Díaz como la de Ruiz son analizadas (junto con el texto de *Isla flotante* de Patricio Abadi) en el artículo publicado en Conjunto (Dubatti, 2017b).

²² Para una puesta en relación entre el caso de la Guerra de Malvinas y el teatro de lo real, véase el artículo R. Dubatti, 2019d.

y no-teatro. Antonio Prieto Stambaugh (2009: 116-143) sugiere relaciones centrípetas y centrífugas hacia el teatro. Las primeras reenvían al drama absoluto en su concepción moderna. En ella, el énfasis está puesto hacia el centro de la representación, que se cierra sobre sí misma (Szondi, 1994). En contraste, los acontecimientos que muestran un carácter centrífugo se disparan hacia “afuera” del teatro, apuntan a desbordar el acontecimiento teatral convencionalizado. Esto es lo que ocurre con trabajos notablemente atravesados por la tensión entre ficción y no ficción, como *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998) de Federico León,²³ *Operación 7.02* (2007) de *BiNeural-MonoKultur* o *Campo minado* (2016) de Lola Arias. Como casos singulares por sus combinatorias de procedimientos también pueden ser leídas dentro de este grupo, entre otras, *Andrés y las palomas de tinta* (2004) de Alberto Drago, *Silencio ficticio* (2010) de Andrés Fernández Cabral y Julio Cardoso²⁴ o *Islas de la Memoria* (2011) de Julio Cardoso,²⁵ donde la conexión entre sujeto de experiencia y ficción se tensionan.

El Grupo I, como se ha visto, presenta tal diversidad de enfoques sobre la Guerra de Malvinas que configura un territorio de gran riqueza. Es debido a esto que nuestra investigación se centra primordialmente sobre este grupo. Si bien los otros grupos (II a V) poseen menor centralidad para nuestra tesis, consideramos muy significativo incluirlos debido a que permiten apreciar otros matices de la relación entre el teatro y la guerra y, como ya señalamos, también contribuyen a la circulación de imaginarios teatrales sobre la guerra en nuestra sociedad. Estos otros casos permiten entender la diversidad de posibilidades y la vigencia de la temática.

Grupo II

Año	Obra	Autor
1983	<i>Y el viento se los llevó</i> <i>El Blues de la calle Balcarce. El derrocamiento</i>	Francisco Ananía, Roberto Cossa, Eugenio Griffero y Jacobo Langsner Sergio De Cecco, Carlos Pais y Gerardo Taruto
1990	<i>No hay normales</i>	Griselda Gambaro
2001	<i>Toque de queda</i>	Carlos Gorostiza
2002	<i>Una carretilla de música</i>	Vicente Zito Lema

²³ Remitimos a R. Dubatti, 2019e.
²⁴ Sugerimos la consulta de R. Dubatti, 2020d.
²⁵ La pieza de Cardoso es analizada, de manera breve, en R. Dubatti, 2019d.

2003	<i>Un continente viril</i>	Alejandro Acobino
2011	<i>Rescate emotivo</i>	Walter Velázquez
2013	<i>Llegó la música</i>	Alberto Ajaka
2016	<i>Familia Política</i>	Colectivo MARTE
2017	<i>Marisa Wayner / Marisa Wayner VENDE (sic)⁶ La teoría del olvido</i>	Consuelo Iturraspe Nicolás Blandi
2018	<i>El Trinche</i> <i>Eléctrico Carlos Marx</i> <i>Vil Metal</i>	Jorge Eines y José Ramón Fernández Manuel Santos Iñurrieta Maxi Rofrano
2019	<i>Los Albornoz</i>	Los Macocos
2020	<i>Los Minimax y el cazador de talentos⁷</i>	Manuel Santos Iñurrieta

⁶ Esta referencia aparece tanto en la versión breve presentada en la X edición del festival El Porvenir como en la versión completa del espectáculo, estrenada en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA a finales de septiembre de 2018 con el nombre *Marisa Wayner VENDE (sic)*.

⁷ A estrenarse en mayo de 2020 en el Centro Cultural de la Cooperación.

Los textos dramáticos y espectáculos que conforman este grupo remiten a Malvinas de manera no central en su poética. Incluyen menciones al hecho histórico. Veamos algunos ejemplos a través de los que la Guerra de Malvinas resuena en la memoria de los lectores y los espectadores. En *No hay normales* (1990), Griselda Gambaro incluye una mención explícita: “Inútiles. Las palomas. [...] Ni siquiera eran palomas mensajeras, llevando partes de guerra de aquí para allá, de allá para aquí. De las Malvinas a Buenos Aires, de Buenos Aires al Golfo Pérsico. Ahora está el télex, la fibra óptica” (2011: 332). En *Familia Política* (2016) el Colectivo Marte (Matienzo Artes Escénicas, del Club Cultural Matienzo) presenta en la secuencia de desfiles dos carteles vinculados con Malvinas. Así la guerra aparece como parte de toda una serie de consignas que resumen problemáticas sociales, políticas e históricas que el colectivo considera como constitutivas de su experiencia común y que lo conforma como “familia política” —otros carteles afirman “Son 30.000” o “La imaginación al poder”—. En la nueva versión de *Los Albornoz* (Macocos, 2019), el padre, cuando empieza a sufrir el ataque que lo deja en estado vegetativo, escucha la “Marcha de las Malvinas” y afirma que va a recuperar las islas. Inmediatamente se desploma. Así, en la situación extrema que atraviesa, resuenan simultáneamente la idea de la guerra como acto absurdo y como deseo constante.

En el caso de *Continente Viril* (2003), de Alejandro Acobino, hay reiteradas referencias a la Guerra de Malvinas. Dichas menciones ponen a la guerra

como fondo histórico, pero no se centran en su desarrollo dramático. Aparecen golosinas vencidas, identificadas como “Mantecol del 82” (Acobino, 2013: 41), sobras de alimentos que quedan de “la guerra” (41). El Coronel Julio Pantaleón Meléndez (sic) comenta: “Tampoco pude pelear en Malvinas” (63). A través del nombre del Coronel resuena la figura de Mario Benjamín Menéndez,²⁶ quien no pisó el campo de batalla durante la guerra, por lo que es habitual que excombatientes afirmen que, en realidad, no combatió. Finalmente, cuando los pobladores de la Base Espeche festejan “el día de la Antártida” —1° de diciembre—, de un Mantecol sale una carta a un combatiente de Malvinas, que es leída mientras los militares se mofan.²⁷ Consideramos que estas significativas menciones, si bien colocan a Malvinas como un contexto histórico fuertemente presente en la pieza, no la transforman en un eje central para la micropoética.

Grupo III

Año	Obra	Autor
1987	<i>Pericones</i>	Mauricio Kartun
1989 1990	<i>Las Invasiones Inglesas</i>	Pepe Cibrián Campoy
1991	<i>Crónica de la caída de uno de los hombres de ella</i>	Daniel Veronese
1999	<i>Ceibo y Taba</i>	Alejandro Ocón
2008	<i>Curupayty, el mapa no es un territorio</i> (con reposiciones en 2010, 2011, 2012)	Julio Molina

²⁶ Acobino incluye otra referencia que podría conectar a Meléndez con Menéndez. El Coronel afirma: “Afirmativo, se podría decir que los Meléndez hemos jalonado la historia argentina de cabo a rabo...” (63). Sugestivamente, Mario Benjamín Menéndez (1930–2015) era primo de Luciano Benjamín Menéndez (1927–2018) —represor juzgado por más de cien casos de crímenes de lesa humanidad— y sobrino de Benjamín Andrés Menéndez (1885–1975) —integrante del intento de golpe de Estado contra Juan Domingo Perón el 28 de septiembre de 1951—.

²⁷ La situación hace referencia al revuelo público que se produce el 15 de julio de 1982. Ese día, el semanario Gente publica en la portada de su número 886 una nota acerca de la venta de un chocolate en Comodoro Rivadavia (provincia de Chubut) que contenía una carta a un combatiente. El artículo consistía en una entrevista que incluía tanto a la familia del niño que había mandado la carta como al comprador del chocolate. Su objetivo era apuntar a las autoridades militares y, de ese modo, desligarse de responsabilidades y limpiar su propia imagen —la revista era uno de los medios que más cobertura había dado a la guerra, con un tono fuertemente efectista—, como sugiere Escudero (1997).

2011	<i>Asuntos pendientes</i>	Eduardo Pavlovsky
2013	<i>Viaje al fin de la guerra</i>	Gabriel Fernández Chapo
2015	<i>Esto también pasará</i>	Andrés Binetti y Mariano Saba

Aquí separamos aquellas obras que construyen referencias a otras guerras, pero en las que es posible hacer resonar el caso singular de Malvinas. Se construye de este modo una lectura metafórica de la guerra. Como sugiere Jorge Dubatti (2012c):

Muchas veces en las tablas es más potente la metáfora, oblicua, indirecta, que el realismo documental. Sucede que el teatro de la posdictadura, con sabiduría, se ha dividido el trabajo con el periodismo, el cine, la televisión: mientras estos suelen proponer una representación de la literalidad, el realismo y el testimonio, el teatro reivindica el imperio de la metáfora. (s/p).

Muchas veces estas conexiones radican, al igual que ocurre en el caso del Grupo IV, en proyecciones que se realizan desde una perspectiva de la recepción. Tal es el caso de *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1991), de Daniel Veronese. En este texto, el autor explora una guerra que no responde a ninguna en particular. No obstante, la pieza es considerada, por ejemplo, por Liliana López en su relevamiento de textos dramáticos vinculados a la Guerra de Malvinas (2007). En diálogo con Veronese en 2019, nos indicó que la pieza no estuvo vinculada específicamente a Malvinas desde la escritura, pero dicha relación fue una hipótesis con la que trabajó Omar Grasso, director que la estrena en 1992.

Grupo IV

Año	Obra	Autor/adaptador
1982	<i>Regreso a casa</i> , versión libre de <i>Todos eran mis hijos</i> (1947), de Arthur Miller <i>Rebelión en Malvinas</i> ⁸ (1964) <i>Santa Juana</i> ⁹ , versión sobre texto de George Bernard Shaw (1923)	Antonio Germano Manuel Ferradás Campos Gerardo Fernández
1983	<i>El inglés</i> (1974) ¹⁰	Juan Carlos Gené

1993	<i>Tercero incluido</i> ¹¹ , versión dirigida por Lito Cruz del texto estrenado en Teatro Abierto 1981	Eduardo Pavlovsky
2000	<i>Ifigenia en Áulide</i> , reescritura del texto de Eurípides de 409 a.C.	Gabriela Massuh
2004	<i>Hamlet</i> , reescritura del texto de William Shakespeare de 1601 ¹²	Luis Cano
2006	<i>El Martín Fierro</i> , sobre texto de José Hernández de 1872-1879	Julián Howard
2011	<i>Todos eran mis hijos</i> , versión dirigida por Claudio Tolcachir del texto de Arthur Miller (1947)	Arthur Miller
2018	<i>Hanz y Shoshana</i> , reescritura de <i>Romeo y Julieta</i> (1595) de William Shakespeare	Sebastián Kirsznner

⁸ Leída el sábado 3 de abril de 1982 por Radio Nacional, en el programa *Las Dos Carátulas*, con motivo de la “recuperación” de las islas. Agradecemos a Sergio Amigo, quien interpretó el personaje del pulpero, por este dato sobre radioteatro.

⁹ Realizó funciones en el Teatro Municipal San Martín en 1982 y 1983, con dirección de Alejandra Boero. Acompañando el texto dramático en su edición de 2010, se incluye un testimonio de Héctor Calmet —escenógrafo de la puesta—, que explicita la recurrente interpretación de la pieza por parte del público en relación con la Guerra de Malvinas.

¹⁰ Gené se refiere al vínculo entre *El inglés* y la Guerra de Malvinas en su prólogo de 1988.

¹¹ Se trata de una de las obras más representadas de Pavlovsky; cuenta con decenas de puestas posteriores. En *La ética del cuerpo*, Pavlovsky relaciona esta pieza con la Guerra de Malvinas (2010).

¹² Sobre este caso, remitimos a las declaraciones de Guillermo Angelelli en una entrevista realizada por Cecilia Hopkins para *Página/12*: “A partir del mandato de muerte y venganza que el padre comunica al hijo, y la lucha de Fortimbrás por una porción de territorio, la obra enlaza con la decisión que nos llevó a la guerra, en 1982, [dos situaciones que] terminaron cumpliéndose en un movimiento de ira”. La nota completa se encuentra en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-34017-2004-04-13.html>

En este grupo reunimos aquellos textos escritos con anterioridad al 2 de abril de 1982 que, al ser escenificados durante la guerra o en la posguerra, se resemantizan y articulan asociaciones implícitas o explícitas al campo referencial de la Guerra de Malvinas, tanto en la instancia de producción artística como en la recepción.

En el polo productivo es posible ubicar la reescritura que realiza Gabriela Massuh del texto de Eurípides. En este caso, es el director de la puesta, Rubén Szuchmacher, que observa el vínculo de la pieza con diferentes problemáticas del contexto, incluida la Guerra de Malvinas: “[Ifigenia] está muy vinculada con el tema de los hijos de los desaparecidos y con dejar desaparecer a una generación como ocurrió durante la dictadura, la guerra de Malvinas, los niños de la calle, incluso con el caso de Carlos Menem Junior” (en Zayas de Lima,

2000, I: 125). Diferente es el caso de *Hanz y Shoshana* —presente en el volumen que el lector tiene en sus manos—, donde la guerra es explícitamente leída desde la perspectiva de las disputas inter e intrafamiliares. En este marco la Guerra de Malvinas se incluye dentro de una línea de continuidad estructural de violencia que atraviesa el siglo XX y que la une a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y el nazismo. Esto se realiza a través de una perspectiva lúdica que juega con una ucronía (la supervivencia de Hitler, su exilio en Argentina y su influencia en la guerra). No incluimos en el grupo IV *La tercera invasión inglesa* (1936), de Sixto Pondal Ríos y Carlos Alberto Olivari, comentada por Cox y Glickmann (2011: cap. III), ya que no hemos podido hallar referencia que nos permita confirmar si ha sido representada durante la guerra o la posguerra de Malvinas.

Grupo V

Año	Obra	Autor
1986	<i>Sink The Belgrano!</i>	Steven Berkoff (Inglaterra)
1993	<i>Our Boys</i> ¹³	Jonathan Lewis (Inglaterra)
2002	<i>Falkland Sound</i>	Louise Page (Inglaterra)
2011	<i>El salto de Darwin</i> <i>Bully Boy</i>	Sergio Blanco (Uruguay) Sandi Toksvig (Inglaterra)
2012	<i>Hundan el Belgrano</i> <i>A Few Men Friday'</i>	Claudia Marocchi (versión sobre el texto de Steven Berkoff en Buenos Aires) Adrian Jackson (Inglaterra)
2013	<i>Tebas Land</i> <i>¡Hundan el Belgrano!</i>	Sergio Blanco (Uruguay) Diego Faturos (versión sobre texto de Steven Berkoff en Buenos Aires)
2015	<i>Cuentos de guerra para dormir en paz</i>	Karin Valecillos (Venezuela)
2017 2018	<i>Tebas Land</i>	Corina Fiorillo (versión sobre el texto de Sergio Blanco en Buenos Aires)

⁸ Agradecemos a Sergio Amigo por las referencias a los textos de Lewis, Page y Toksvig. También le agradecemos habernos facilitado el texto de Jackson.

El Grupo V corresponde a aquellos textos dramáticos escritos por autores extranjeros, estrenados o no en la Argentina, pero cuyos textos circulan en ediciones en papel o en la web. Interesa tanto por las miradas sobre la guerra de autores no argentinos, como por las versiones que de esos textos realizan los

adaptadores nacionales. Permite apreciar cómo los imaginarios sobre la guerra circulan por el mundo desde diferentes procesos de territorialización. No es de extrañar que la mayor parte del corpus corresponda a textos de origen británico.

Algunas de estas piezas trabajan de manera explícita y central las representaciones de la guerra, otras proponen referencias laterales. En *El salto de Darwin* (2011), de Sergio Blanco y *Cuentos de guerra para dormir en paz* (2015), de Karin Valecillos, el tema adquiere desarrollos relevantes (remitimos a R. Dubatti, 2019a). En *Our Boys*, de Jonathan Lewis, se propone una fuerte resonancia sobre la Guerra de Malvinas al trabajar la situación de unos jóvenes soldados que experimentan los efectos del Síndrome de Estrés Postraumático (SEP) tras un atentado de 1984. A partir de esa situación, se hace eco de los aspectos positivos y negativos de los estrictos códigos de comportamiento y honor que atraviesan la experiencia del ejército. También podemos señalar el caso de la obra *A Few Men's Friday*, de Adrian Jackson, que indaga sobre la situación diplomática y política del archipiélago de Chagos, enclave colonial del Reino Unido reclamado por la República de Mauricio, en la costa oeste del continente africano. En esta situación no solo resuenan las Islas Malvinas en tanto territorio reclamado, sino que se hacen referencias explícitas a las disputas por la soberanía.²⁸

Sobre las obras seleccionadas

Como sugerimos anteriormente, el presente volumen se vincula con *Malvinas* (Ediciones del CCC, 2017) y *Malvinas II* (Ediciones del CCC, 2019). Debido a eso, continuamos en este tomo algunos de los criterios fundamentales que guiaron la composición de sus predecesores. Por un lado, la selección de los textos que el lector tiene a su disposición responde deliberadamente a diferentes cartografías teatrales. Por otro lado, la combinación de los textos dramáticos se debe al potencial para dialogar entre sí, al tiempo que también discuten

²⁸ De manera significativa, este texto anticipa la situación ocurrida a comienzos de 2019 cuando la Corte Internacional de Justicia (CIJ) de La Haya falla a favor de la República de Mauricio en su reclamo sobre la condición colonial del archipiélago. Esto fue inmediatamente conectado por la opinión pública con el caso de las Malvinas, como se puede apreciar en el siguiente artículo publicado por el diario *Perfil*: <https://www.perfil.com/noticias/actualidad/malvinas-fallo-sobre-islas-chagos-sienta-un-precedente-positivo-para-el-reclamo-argentino.phtml>

con los textos seleccionados en las antologías previas. Una vez más, hemos privilegiado la publicación de una mayoría de textos dramáticos inéditos al momento de editarse este volumen. Los dos textos presentes aquí que ya fueron publicados son *Retaguardia*, presente en la antología *8 autores* (1985), que reunía textos dramáticos de autores que habían pasado por el taller que coordinaba Ricardo Monti, y *En un azul de frío*, incluido en la compilación de textos que Rafael Monti realizó con el Instituto Nacional del Teatro en 2006. La presencia de ambos textos responde a que se trata de materiales de gran valor poético y social. En el caso de la pieza de del Prado, su circulación se ha visto limitada por la reducida tirada con la que contó la edición original. En cuanto a la pieza de Rafael Monti, consideramos indispensable tener en cuenta que se ha estrenado en diferentes espacios —Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Salta capital, Río Gallegos—, por lo que se trata de una de las piezas con mayor circulación dentro del corpus. En la presente edición la pieza de Monti se ve enriquecida con el estudio de Marcela B. Sosa, profesora e investigadora de la Universidad Nacional de Salta.

La selección que hemos realizado consta de tres textos escritos entre 1983 y 1985. Estos materiales son de gran valor para nuestra investigación, porque ponen en evidencia la reacción prácticamente inmediata que produce la guerra en el teatro. A su vez, nos permite descartar afirmaciones como la que realiza Liliana López (2007) al sugerir que el teatro tarda hasta la primera década de posguerra en tomar a la guerra como eje. Estos materiales, junto con la obra de Abelardo Castillo, permiten apreciar cómo el teatro se apropia de la guerra inmediatamente después de su finalización.

Invitamos una vez más al lector a reflexionar sobre la Guerra de Malvinas desde las coordenadas del teatro. Esta propuesta no apunta a clausurar la guerra, sino a pensarla en todos sus aspectos, en su multiplicidad, incluso en sus contradicciones. Buscamos entonces abrir nuevas perspectivas, estimular otras miradas y, especialmente, generar nuevos interrogantes. La Guerra de Malvinas, como acontecimiento histórico, como memoria y posmemoria, estuvo, está y seguirá estando presente en la cultura argentina.

Ricardo Dubatti
CONICET / Universidad de Buenos Aires

Bibliografía

- Acobino, Alejandro (2013) *Teatro reunido. Continente viril y otras obras*. Buenos Aires: Biblos.
- Adorno, Theodor (1983) *Teoría Estética*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- Agamben, Giorgio (2000) *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*, Valencia: Pre-Textos.
- Anderson, Benedict (1993) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la circulación del nacionalismo*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Araque Osorio, Carlos (2018) “Preparación para la escena, epistemología y pedagogía teatral”. En *Investigación, pedagogía teatral y práctica docente. Acciones y reflexiones sobre la formación escénica* (junto con Carlos Manuel Vázquez Lomeli e Isabel Cristina Flores Hernández). México DF: Mextli, 50-128.
- Balza, Martín (2014) *Malvinas. Gesta e incompetencia*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Berkoff, Steven (1989) *Sink the Belgrano! / Massage*. Londres: Faber and Faber.
- Bourriaud, Nicolas (2009) *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bramley, Vincent (1992) *Viaje al infierno. Escenas de una batalla en la Guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Brecht, Bertolt (1963) *Breviario de Estética Teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- Butler, Judith y Spivak, Gayatri Chakravorty (2009) *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Cardoso, Julio (2013) “La posguerra como campo de batalla”. En Cardoso, Julio (comp.) *Primer congreso Latinoamericano “Malvinas, una Causa de la Patria Grande”*. Remedios de Escalada: Universidad Nacional de Lanús, 2013, 198-214.
- Carlson, Marvin (2001) *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Michigan: University of Michigan Press.
- Cattaruzza, Alejandro (2012) “Dimensiones políticas y cuestiones historiográficas en las investigaciones históricas sobre la memoria” en *Storiografía*, N° 16, 71-91.
- Chartier, Roger (1992) *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, Roger (2007) *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, Roger (2013) “El sentido de la representación”. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, n°42, Universitat de Valencia, 39-51.
- Collingwood, Robin George (1968) *Idea de la historia*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

- Cox, Victoria y Glickman, Nora (2011) *Presencia del “inglés” en el teatro y el cine argentinos: de los orígenes a Malvinas*. Buenos Aires: Corregidor.
- Danan, Joseph (2012) *Qué es la dramaturgia*. México DF: Paso de Gato.
- De Toro, Fernando (2014) *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. México DF: Paso de Gato.
- Del Prado, Horacio (1985) “Retaguardia”. En 8 Autores. Buenos Aires: Fundart / Autores, 52-73.
- Diéguez Caballero, Ilciana (2013) *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Doat, Jean (1961) *Teatro y Público*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- Dubatti, Jorge (2009) *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, Jorge (2012a) *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Dubatti, Jorge (2012b) *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2012c) “Las Malvinas en el teatro argentino: memoria en escena, del testimonio a la metáfora”. *La revista del CCC* [en línea]. Enero / Agosto, n° 14/15. [citado 2020-03-15]. Disponible en Internet: <https://www.centrocultural.coop/revista/1415/las-malvinas-en-el-teatro-argentino-memoria-en-escena-del-testimonio-la-metafora>
- Dubatti, Jorge (2016) *Teatro-matriz, Teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Ricardo (2017a) “Prólogo. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra”, en Dubatti, Ricardo (comp.) *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Dubatti, Ricardo (2017b) “La Guerra de Malvinas en la novísima dramaturgia argentina: poéticas de herencia, silencio y herida”, *Conjunto* (La Habana) N° 184, julio-septiembre.
- Dubatti, Ricardo (2017c) “*Gurka (un frío como el agua, seco)* de Vicente Zito Lema: delirio, confinamiento y represión social institucionalizada”, en Mirza, Roger (comp.), en *Crisis de la dramaturgia y las prácticas escénicas en la contemporaneidad*, Montevideo, Universidad Nacional de la República, 123-138.
- Dubatti, Ricardo (2017d) “Hipótesis de conflicto: *El inglés*”, en *Actas Congreso Internacional Juan Carlos Gené* (Universidad de Buenos Aires) (en prensa).

- Dubatti, Ricardo (2017e) “Liminalidad entre periodismo y teatro: entrevista/ dramaturgia (en torno de la Guerra de Malvinas)”, en Dubatti, J. (coord.) *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 353-366.
- Dubatti, Ricardo (2018a) “*Casino. Esto es una guerra* (1997) de Javier Daulte: ‘onírica revisión’ de la Guerra de Malvinas”, *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* (Universidad Nacional de Mar del Plata) año 27, N° 34, julio.
- Dubatti, Ricardo (2018b) “El teatro como vehículo de la memoria para la Guerra de Malvinas: *Bar Ada* (1993) de Jorge Leyes”, *Revista Gramma* (Universidad Nacional del Salvador) (en prensa).
- Dubatti, Ricardo (2018c) “Para la génesis de *Gurka (un frío como el agua, seco)*, de Vicente Zito Lema: periodismo y dramaturgia liminalizados por la Antropología Teatral Poética”, revista *Panambí*, N° 6, junio, Valparaíso.
- Dubatti, Ricardo (2018d) (Coord.) “Representaciones de la Guerra de Malvinas”. *AdVersus*, N°35, Universidad de Buenos Aires.
- Dubatti, Ricardo (2019a) “Prólogo. Teatro de la guerra: corpus de representaciones de la Guerra de Malvinas en textos dramáticos y espectáculos”. En Dubatti, Ricardo (comp.) *Malvinas II. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 7-38.
- Dubatti, Ricardo (2019b) “Bertolt Brecht, Kurt Weill y la Guerra de Malvinas en una pieza teatral de Abelardo Castillo”, *Boletín de Literatura Comparada*, N° 43, Universidad Nacional de Cuyo, 61-81.
- Dubatti, Ricardo (2019c) “*Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* de Osvaldo Buzo y Néstor Zapata: el teatro como instrumento de *re-malvinización*”, en Pianacci, R. y Taborda, M. C. (Comps.) *Tradición, rupturas y continuidades en el teatro contemporáneo*. Mar del Plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata, 253-267.
- Dubatti, Ricardo (2019d) “Prácticas de lo real y teatro (con un ejemplo en relación con la Guerra de Malvinas)”, en Dubatti, J. (Coord.) *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 91-103.
- Dubatti, Ricardo (2019e) “La Guerra de Malvinas en primera persona: *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998) de Federico León”, *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, Instituto Gino Germani, Buenos Aires, s/n.
- Dubatti, Ricardo (2020a) “*Del sol naciente* (1983-1984), de Griselda Gambaro: Guerra de Malvinas, dictadura y patriarcado”, *Signa*, n°29 (2020), Madrid.

Dubatti, Ricardo (2020b) “La Guerra de Malvinas (1982) en el teatro argentino: representaciones y *topics*”, *Actas de las Segundas Jornadas por la Cuestión Malvinas*, Universidad Nacional de La Plata. (En prensa).

Dubatti, Ricardo (2020c) “La Guerra de Malvinas (1982) en el teatro independiente: *Laureles* (1983) de Rambla Teatro”, en Ansaldi, P., Fukelman, M., Girotti, B. y Trombetta, J. (Comps.) *II Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente*. Buenos Aires: Ediciones del CCC. (En prensa).

Dubatti, Ricardo (2020d) “La Guerra de Malvinas (1982) en el teatro patagónico: *Silencio ficticio* (2010) de Andrés Fernández Cabral y Julio Cardoso”, en Garrido, M. (Dir.) *X Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia*. Neuquén: Editorial de la Universidad Nacional del Comahue. (En prensa).

Eco, Umberto (1984) *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.

Eco, Umberto (1993) *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

Escudero, Lucrecia (1997) *Malvinas: el gran relato. Fuentes y rumores en la información de guerra*. Barcelona: Gedisa.

Fortier, Mark (2002) *Theory / Theatre. An introduction*. Londres: Routledge.

Gallina, Andrés (2015) *Dramaturgia y exilio*. México DF: Paso de Gato.

Gambaro, G. (2011) “No hay normales”. En *Teatro III. Desde 1980 a 1991*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor / CONABIP, 2011, 331-333.

Gamerro, Carlos (2008) “Pequeña entrevista a Carlos Gamerro, de Marcelo López” en *No Retornable*. Disponible en línea.

Gené, Juan Carlos (1988) “Prólogo a *El inglés*” en *Teatro. El herrero y el diablo. Se acabó la diversión. El inglés*. Buenos Aires: Capítulo.

Guattari, Felix, y Rolnik, Suely (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Guber, Rosana (2001) *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Guillén, Claudio (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.

Halbwachs, Maurice (2004) *Los marcos sociales de la memoria*. Caracas: Antropos.

Halperín, Marcelo (2018) *El imaginario y la simbología en los sistemas de dominación*. Buenos Aires: Fundación CICCUS.

Harshaw, Benjamin (1984) “Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework”, *Poetics Today*, 5, 2, 227-251.

Herrscher, Roberto (2012) *Los viajes del Penélope. Las tres vidas de un velero legendario. De la exploración patagónica a la guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Tusquets.

- Horowicz, Alejandro (2012) “La democracia de la derrota”. En *Las dictaduras argentinas. Historia de una frustración nacional*. Buenos Aires: Edhasa, 335-370.
- Jameson, Frederic (1989) *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor.
- Jelin, Elizabeth (2002) *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth (2018) *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kon, Daniel (1982) *Los chicos de la guerra. Hablan los soldados que estuvieron en Malvinas*. Buenos Aires: Galerna.
- Lehmann, Hans-Thies (2013) *Teatro posdramático*. México DF: Cendeac / Paso de Gato.
- López, Ernesto (2007) “Malvinas y las relaciones cívico-militares”. *Cuadernos Argentina Reciente*, N° 4.
- López, Liliana (2007) “La guerra de Malvinas en el imaginario teatral argentino”. *Cuadernos Argentina Reciente*, N°4, 178-183.
- Lorenz, Federico (2009) *Malvinas. Una guerra argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lorenz, Federico (2012) *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Lorenz, Federico (2015) (Comp.) *Guerras de la historia argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Lotman, Yuri (1996) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Valencia: Frónesis Cátedra.
- Mancuso, Hugo (2010) *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires: Editorial SB.
- Mancuso, Hugo (2011) “Constelaciones textuales y responsivas entre anarquismo y nacionalismo del centenario a la posguerra” en Mallimaci, Fortunato y Cucchetti, Humberto (comps.) *Nacionalistas y nacionalismos. Debates y escenarios en América Latina y Europa*. Buenos Aires: Gorla.
- Ministerio de Educación de la Nación (2009) *Pensar Malvinas. Una selección de fuentes documentales, testimoniales, ficcionales y fotográficas para trabajar en el aula*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Monti, Rafael (2006) *En un azul de frío*, en *Caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura (Textos teatrales de Rafael Monti)*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 61-77.
- Nora, Pierre (2008) *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Trilce.
- Oliveras, Elena (2007) *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé.

- Palermo, Vicente (2007) *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pavlovsky, Eduardo (2001) *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.
- Prieto Stambaugh, Antonio (2009) “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance” en Addame, Domingo (coord./ed.) *Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva Latinoamericana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro.
- Ribagorda Lobera, Miguel (2017) “El espectador-intérprete. Aproximación neurocientífica a la comunicación y la recepción teatral”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez, Andrea Belén (2015) “La guerra lejos de las trincheras. Experiencias e identidades de los integrantes del Apostadero Naval Malvinas en el conflicto del Atlántico Sur”. En Lorenz, Federico (comp.) *Guerras de la historia argentina*. Buenos Aires: Ariel, 313-332.
- Rozik, Eli (2014) *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Rozitchner, León (2015) *Las Malvinas: de la guerra “sucía” a la guerra “limpia”*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Rud, Lucía y Soria, Carolina (2012) “La guerra de Malvinas y el teatro 30 años después: entre el teatralismo y el realismo”. *Teatro XXI*, Año 18, n° 32 - primavera.
- Ruiz Moreno, Isidoro (1992) *Comandos en acción. El ejército en Malvinas*. Buenos Aires: Emecé.
- Sánchez, Emiliano Gastón (2014) “Reflexiones en torno al concepto de representación y su uso en la historia actual”. *Questión. Revista especializada en Periodismo y Comunicación*, Vol. 1, n° 42, abril – junio, Universidad Nacional de La Plata, 228-241.
- Sánchez, José (2013) *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México DF: Paso de Gato.
- Sarlo, Beatriz (2007) *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Soler Frost, Pablo (2016) *Adivina, o te devoro. El enigma de los símbolos*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Speranza, Graciela y Cittadini, Fernando (1997) *Partes de Guerra. Malvinas 1982*. Buenos Aires: Norma.
- Stiegler, Bernd (2012) *La quietud del movimiento. Una breve historia cultural de los viajes en y alrededor del cuarto*. Buenos Aires: Paidós.

- Szondi, Peter (1994) *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- Traverso, Enzo (2007) “Historia y memoria. Notas sobre un debate”. En Franco, María y Levín, Florencia (comps.) *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós, 67-97.
- Trouillot, Michel-Rolph (2017) *Silenciando el pasado. El poder y la producción de la Historia*. Granada: Comares.
- Ubersfeld, Anne (1989) *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Zayas de Lima, Perla (2010) *El universo mítico de los argentinos en escena. Tomo I*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

PRESENTACIÓN DE LA ÓPERA *ALIADOS* DE SEBASTIAN RIVAS

Esteban Buch

PRESENTACIÓN DE LA ÓPERA *ALIADOS* DE SEBASTIAN RIVAS

“Primero el cuerpo. No. Primero el lugar. No. Primero los dos”.¹ Estas palabras de *Rumbo a peor* de Samuel Beckett, un libro publicado en inglés en 1982, son el epígrafe del libreto en castellano e inglés de *Aliados, una ópera del tiempo real* del compositor Sebastian Rivas.² Son también las primeras palabras de la obra, pronunciadas por un conscripto argentino de la Guerra de Malvinas que, en 1982 justamente, enfrentó a la Argentina del general Galtieri con la Gran Bretaña de Margaret Thatcher, apoyada por el dictador chileno Augusto Pinochet. La ópera fue estrenada en junio de 2013 en el Théâtre de Gennevilliers, cerca de París, en una puesta de Antoine Gindt, con dirección musical de Léo Warinsky, en el marco del festival Manifeste del Ircam, el instituto de música contemporánea fundado por Pierre Boulez.³ En octubre del 2015 fue presentada en Buenos Aires en una puesta de Marcelo Lombardero, con dirección musical de Pablo Druker, como apertura del XIX Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín.⁴

El Conscripto, muerto en el naufragio del crucero General Belgrano, atraviesa como la mala conciencia esta obra cuyo eje es la visita de Margaret

¹ Samuel Beckett, *Rumbo a peor* (1982), Lumen, Barcelona, 2001.

² Sebastian Rivas, nacido en 1975 cerca de París, de padres argentinos exiliados, creció en Argentina, donde estudió composición en la UCA con Gerardo Gandini. De vuelta en Francia, estudió con Sergio Ortega y con Ivan Fedele en el Conservatorio de Estrasburgo, y luego hizo el curso de composición e informática musical del Ircam. Obtuvo premios de la Sociedad Internacional de Música contemporánea en 2004, del Ensemble InterContemporain en 2008, y el Premio Italia 2012, por su ópera radiofónica *La Nuit hallucinée*. También fue becario de la Villa Médicis en Roma entre 2013 y 2015, y ganó en 2018 el León de Plata de la Bienal de Venecia, donde *Aliados* fue representada en octubre de ese año. Actualmente dirige el centro de creación musical GRAME de Lyon.

³ El elenco de la puesta francesa estaba integrado por Nora Petrocenko (Margaret Thatcher), Lionel Peintre (Augusto Pinochet), Mélanie Boisvert (Enfermera), Thill Mantero (Edecán) y Richard Dubelski (Conscripto), con los músicos del Ensemble Multilatérale. Junto a la escenografía de Elise Capdenat, se incluyeron imágenes de video de Philippe Béziat, también director de la versión en DVD editada por la productora T&M.. Esa versión en video puede verse en YouTube en www.youtube.com/watch?v=z2sobYeFzmE. Véase <http://aliadosopera.wordpress.com/>

⁴ Participaron de la puesta argentina Eugenia Fuente (Thatcher), Leonardo Estévez (Pinochet), Patricia Deleo (Enfermera), Alejandro Spies (Edecán), y Mateo de Urquiza (Conscripto), con los músicos Florencia Ciaffone, Federico Landaburu, Axel Juárez, Manuel Moreno, Bruno Lo Bianco y Diego Ruiz. La escenografía era de Noelia González Svovoda.

Thatcher a Augusto Pinochet en Londres el 26 de marzo de 1999. El encuentro ocurrió mientras este esperaba bajo arresto domiciliario la respuesta inglesa al pedido de extradición del juez español Baltasar Garzón, por acusaciones de genocidio, terrorismo y torturas cometidos bajo su gobierno entre 1973 y 1990. Esta trama histórica es la que evoca el “tiempo real” del subtítulo, junto a la transformación electrónica inmediata de las cinco voces y los seis instrumentos que forman el orgánico de la obra. Las voces son las del Conscripto —un rol hablado-cantado a cargo de un actor—, de Thatcher y Pinochet —respectivamente una soprano y un barítono—, y de la Enfermera y el Edecán —soprano y barítono también—, dos personajes inventados que ayudan a los dos ancianos con sus problemas de salud reales y simulados. Los instrumentos, que tienen una función narrativa ligada a los personajes, son un violín, un clarinete bajo, un trombón, una guitarra eléctrica, un piano y un set de percusión. La estructura dramática de la obra es un arco que se abre y se cierra con sendos solos del Conscripto, el cual también aparece promediando la obra. En la primera mitad se muestra a Pinochet y a su ayudante solos, en la segunda a Thatcher y a su ayudante solas; en la parte central, el eje del encuentro de los dos amigos es un “tango culto” que, como un dúo de amor grotesco, celebra la alianza militar e ideológica resumida en el título *Aliados*.⁵

En una perspectiva musicológica, la obra se inscribe en una vertiente de la ópera del siglo veinte que, de Kurt Weill a John Adams pasando por Luigi Nono, tiene por tema la historia contemporánea vista a través de los medios de comunicación masiva. Es una alternativa minoritaria a la tendencia dominante en ese repertorio, y prolongada hasta el día de hoy, de tratar temas mitológicos o tomados de la literatura modernista.⁶ Por cierto, en este caso la alusión a Beckett es un eco de esto último, pero su fuente principal es el encuentro entre Thatcher y Pinochet tal como lo narraron en 1999 los noticieros de la televisión, que hoy se pueden ver en YouTube.⁷ De hecho, su diálogo es retomado casi literalmente por los personajes de *Aliados*.

El libreto deriva así de un corpus de documentos históricos utilizados en su idioma original. Son, ante todo, declaraciones hechas por los verdaderos

⁵ Véase *Tangos cultos*. Kagel, JJ Castro, Mastropiero y otros cruces musicales, E. Buch ed., Buenos Aires, Gourmet Musical, 2012.

⁶ Esteban Buch, “Pourquoi pas le vingt heures? À propos de l’actualité dans l’opéra du vingtième siècle”, Giordano Ferrari ed., *La Parole sur scène*. Voix, texte, signifié, Paris, L’Harmattan, 2008, p. 99-113.

⁷ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=ErcpYMYKfVQ>

Thatcher y Pinochet en distintas situaciones, y también escritos de la justicia española pidiendo la extradición, o de los médicos ingleses que, al estimar que el exdictador no estaba en condiciones de soportar un juicio, le permitieron morir impune. Sin embargo, la obra abunda en torsiones con respecto a las fuentes. *Yo pisaré las calles nuevamente de lo que fue Santiago ensangrentado*, exclama, por ejemplo, Pinochet hacia el final de la obra, al enterarse de su inminente liberación. Como se sabe, esa frase no es suya, sino de la canción escrita por Pablo Milanés para denunciar su régimen y honrar la memoria del presidente Salvador Allende. La música de Sebastian Rivas deja oír las ruinas de ese documento musical, filtrado por el olvido como contrapunto a su evocación pervertida por el dictador.

En general, los personajes de la ópera dicen lo que realmente dijeron los personajes históricos. Por cierto, estos no necesitaban ningún agregado para lograr potencia dramática. *You also brought democracy to Chile*, “Ud. también trajo la democracia a Chile”: Thatcher realmente le dijo eso a quien había suprimido la democracia chilena durante diecisiete años. Y es auténtica la frase en que lo llama “prisionero político”, lo que en el libreto es casi una declaración de amor. De modo parecido a esas huellas verbales, que por lo demás incluyen la cita de Beckett, la partitura abunda en citas musicales, libremente trabajadas por el compositor. Además de la canción de Pablo Milanés, se oyen o se intuyen fragmentos de *Historia de un soldado* de Stravinsky, el aria del catálogo de *Don Giovanni* de Mozart, *London Calling* de The Clash, *Dido y Eneas* de Purcell, o el *God Save the Queen*.

Las fuentes documentales dialogan así con su contrario, la imaginación creadora. Por ejemplo, en la frase inicial el *no* que marca la distancia entre el lugar y el cuerpo es en Beckett el indicio murmurado de una duda, una oscilación incontrolable de los afectos. En *Aliados* se convierte, por filtraje electrónico y desplazamiento semántico, en una disyunción que el Conscripto grita en vez de murmurar. Eso se debe a una cuestión técnica, el hecho de que se requiere un grito para desencadenar el *patch* electrónico que transforma la voz del actor. Pero también a una cuestión expresiva, un grito *no* que el compositor asocia con el Indio Solari, figura emblemática del rock argentino, y también con el grito final de *Lulu* de Berg, espectro inarmónico inaugural en la ópera del siglo veinte. Al final de la obra, la tensión entre el cuerpo y el lugar aparece en la imagen del conscripto que se hunde en el océano, *Desaparecido su cuerpo de este lugar*. Y es esta una imagen política, pues al revés de la visión nacionalista que hace de los conscriptos de Malvinas los héroes de una gesta patriótica, *Aliados* los asocia con los cuerpos de los desaparecidos, arrojados vivos al mar por la dictadura.

Ya mucho antes de ese final trágico, la disyunción del cuerpo y el lugar aparece en la conversación del general Pinochet y su Edecán sobre la acusación del juez Garzón. Todo lo que hice como soldado y como gobernante lo hice pensando en la libertad de los chilenos y en la unidad nacional, dice la Carta a los chilenos citada en la escena IV.⁸ Al retomar el comienzo de la frase agregándole una palabra cada vez, la partitura subraya la conciencia difusa que tiene el personaje de su responsabilidad personal. Eso lleva a una crisis de rabia paranoica al dictador que ve en todas partes, incluidos los Lords que deben decidir de su suerte: unos comunistas del carajo. Y es el Edecán quien, para recordarle al anciano que le conviene ser discreto mientras espera la sentencia, despliega el catálogo de la acusación —allí la alusión a Don Giovanni—. Este agrega a la alianza de Thatcher y Pinochet la sombra de ese tercer actor ausente, la dictadura argentina: Y el Plan Cóndor, aliados contra el comunismo, con Kissinger y el general Videla.

La polaridad entre el cuerpo y el lugar insiste en boca de la Enfermera que busca sacar a Thatcher de la amnesia muda en la que de pronto el Alzheimer la ha sumido. *The body goes first. No, it's the mind. The place of the mind*, “El cuerpo se va primero. No, es la mente. El lugar de la mente”. La música extrapola esa tensión al oponer el cuerpo en parlato y notas largas a la mente plasmada en rápidas figuras musicales de inspiración barroca. A Thatcher que pierde el cuerpo y la cabeza, la Enfermera le recuerda eventos traumáticos, como una especie de técnica psicoanalítica que es también la venganza secreta de una mujer del pueblo, cercana a los mineros aplastados por su gobierno. *Your duty is to remember and remind. To remember everything, even the bad things. The miners. The Belgrano, too*, “Su deber es recordar y acordarse. Acordarse de todo, también de lo malo. De los mineros. También del Belgrano”. La frase sobre el deber de memoria está sacada de un mensaje enviado por Thatcher en 2008, cuando ya estaba enferma de Alzheimer, a un congreso sobre “la conciencia europea y el comunismo”. En *Aliados*, esa cita cruza la música de *Dido y Eneas* de Purcell, allí donde la protagonista cantaba: *Remember me, but forget my fate*, “Recuérdame, pero olvida mi destino”. Solo que el compositor hace cantar a la Enfermera las notas del bajo continuo, poniendo así en su boca una bajada cromática que supone el olvido de la melodía original, sin por ello conceder la amnistía que, sin duda, Thatcher inconscientemente deseaba.

En la ficción de la ópera, el aria de la Enfermera desencadena en Thatcher la rememoración de lo que acaso fuera el hecho más penoso de su

⁸ Véase https://es.wikisource.org/wiki/Carta_a_los_Chilenos_de_Augusto_Pinochet.

carrera, la orden dada el 2 de mayo de 1982 de hundir el Crucero General Belgrano. Ese acto la expuso a acusaciones por crímenes de guerra, dado que el barco se hallaba fuera de la zona de exclusión declarada por su propio gobierno. El Conscripto anónimo de la ópera, encerrado en la sala de máquinas, se hunde junto con el barco y trescientos compañeros. El que en la realidad esa fue para Thatcher una decisión difícil lo prueba un asombroso programa de televisión realizado un año después de la guerra, en plena campaña electoral.⁹ En respuesta a una profesora del secundario, Diana Gould, Thatcher repitió ese día nada menos que ocho veces que el Belgrano era a *danger*, “un peligro” para la flota británica. Lejos de exagerarlo, el libreto se limita a condensar ese discurso. En la música de *Aliados*, la obsesión culposa se traduce en la proyección espacial de la voz de Thatcher, que mediante una serie de loops electrónicos se dobla a sí misma en tiempo real. Su vano intento por justificarse prolifera así por fragmentos hasta envolver al público física y emocionalmente.

Al cabo de unos quinientos días de detención en su casa de Londres, Augusto Pinochet fue mandado de regreso a su país. Al llegar al aeropuerto de Santiago, se levantó de su silla de ruedas y se puso a caminar, como exhibiendo su impunidad como un desafío.¹⁰ Su actitud era escandalosa al sugerir no solo que había simulado ante los médicos, sino también que estos habían sido complacientes con el simulacro. En la música de la ópera, ese momento es una sección instrumental construida con materiales saturados de la obertura, que acompaña al personaje hasta fuera del *huis clos* en donde se ha desarrollado el hecho teatral. Al preceder la muerte del Conscripto al final de la obra, la desaparición como impunidad dialoga así con la desaparición como efecto del terrorismo de Estado, ese otro *huis clos* sin exteriores, donde ninguna simulación era posible. *Aliados* es una “ópera del tiempo real” también porque elabora desde la música las ficciones verdaderas de la realidad, y su contraparte, el ruido ominoso de lo real.

⁹ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=3JZIP5qQVtE>

¹⁰ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=ss5hKb6BlI>

ALIADOS. UNA ÓPERA DEL TIEMPO REAL

Música de Sebastian Rivas / Libreto de Esteban Buch

Aliados. Una ópera del tiempo real se estrena en el Théâtre de Gennevilliers (París, Francia) en junio de 2013, en el marco del festival Manifeste del Ircam, con el siguiente elenco artístico-técnico:

Actúan: Nora Petrocenko (Margaret Thatcher), Lionel Peintre (Augusto Pinochet), Mélanie Boisvert (Enfermera), Thill Mantero (Edecán) y Richard Dubelski (Conscripto).

Música en vivo: Ensemble Multilatérale

Escenografía: Elise Capdenat

Imágenes de video: Philippe Béziat

Dirección musical: Léo Warinsky

Puesta en escena: Antoine Gindt

Música: Sebastian Rivas

Libreto: Esteban Buch

Su estreno argentino tuvo lugar en octubre de 2015, como apertura del *XIX Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea*, organizado en el Teatro Municipal General San Martín, con el siguiente elenco:

Actúan: Eugenia Fuente (Thatcher), Leonardo Estévez (Pinochet), Patricia Deleo (Enfermera), Alejandro Spies (Edecán), y Mateo de Urquiza (Conscripto).
Música en vivo: Florencia Ciaffone, Federico Landaburu, Axel Juárez, Manuel Moreno, Bruno Lo Bianco y Diego Ruiz.

Escenografía: Noelia González Svovoda

Dirección musical: Pablo Druker

Puesta en escena: Marcelo Lombardero

Música: Sebastian Rivas

Libreto: Esteban Buch

PERSONAJES

UN CONSCRIPTO

AUGUSTO PINOCHET

UN EDECÁN

MARGARET THATCHER

UNA ENFERMERA

D'abord le corps. Non. D'abord le lieu. Non. D'abord les deux.

Samuel Beckett, *Cap au pire*

I - PRIMERO EL CUERPO

CONSCRIPTO: —Primero el cuerpo. No. Primero el lugar. No. Primero los dos.
En este lugar al fin. Con este cuerpo al fin. En el fin del mapa.
Rumbo adónde.
El fin del mapa argentino. El fin del mar argentino. Rumbo al
teatro. El Teatro de Operaciones del Atlántico Sur.
Un soldadito argentino. Un colimba. Colimba clase sesenta y tres.
Mi cuerpo en las máquinas del barco de matar. La sala de
máquinas del Crucero General Belgrano. Mata el General
Belgrano. Mata.

II - OBERTURA

*Se ven en una pantalla sonidos e imágenes que terminan por parecerse a un documental sobre la
Guerra de Malvinas. Hacia el final Augusto Pinochet aparece sentado en una silla de ruedas,
mirando la televisión.
El Edecán apaga la televisión y le alcanza a Pinochet sus remedios.*

III - LINDO BARCO

PINOCHET: —Lindo barco, el Phoenix, en Pearl Harbor. La Segunda Guerra
mundial debió ser formidable. Lo bueno de estar en Inglaterra son
esas películas de guerra que pasan por televisión.

EDECÁN: –Senador, el barco era el mismo, pero no se llamaba Phoenix, sino Belgrano. No era la Segunda Guerra mundial, sino la Guerra de Malvinas. No era 1941, sino 1982.

Pinochet asiente, no demasiado convencido.

EDECÁN: –Las Malvinas. Las Falklands. (*Pausa*). Recuerde a su amiga Margaret Thatcher. La Dama de Hierro.

La cara de Pinochet se ilumina.

PINOCHET: –Qué mujer extraordinaria.

EDECÁN: –Bueno, menos mal, no ha perdido del todo la cabeza. Así puede terminar su carta a los chilenos.

IV – CARTA A LOS CHILENOS

PINOCHET: –Todo lo que hice como soldado y como gobernante lo hice pensando en la libertad de los chilenos y en la unidad nacional. A ello consagramos todos nuestros desvelos quienes actuamos el 11 de septiembre. Nunca he deseado la muerte de ningún muerto que hice matar. Soy un guerrero cristiano. Occidental y cristiano.

EDECÁN: –Bien dicho, senador.

PINOCHET: –He sido objeto de una cobarde maquinación político-judicial. Por culpa del comunista Allende y sus amigos. Como ese juez comunista. Y esos Lores o cómo se llamen. Comunistas también, todos comunistas del carajo.

Llevado por su agitación, trata de levantarse de su silla. El Edecán se lo impide.

V – CATÁLOGO

EDECÁN: –¿Se ha vuelto loco? Cálmese, si no quiere terminar su vida preso en esta casa. ¿O no sabe ya por qué está aquí?
Primero los cuerpos, dice la acusación. 300.000 personas

privadas de libertad, 5.000 personas muertas y/o desaparecidas, dice, senador. Primero los lugares, dice. El Estadio Nacional de Santiago, la Caravana de la Muerte, dice. Y el Plan Cóndor, aliados contra el comunismo, con Kissinger y el general Videla.

Al oír la lista de sus crímenes, a Pinochet se le pasa el enojo. Al final está como hundido en el fondo de su silla de ruedas, y parece más viejo que nunca.

PINOCHET: —Ojalá el mío fuera el último sacrificio.

VI – VISITA

EDECÁN: —Otra vez le agarra la melancolía. Está bien eso, muy bien. Así a los médicos les da lástima y lo dejan irse a su casa. Igual, que no se le vaya la mano con la tristeza, senador. Hoy tiene visitas.

El Edecán le arregla la ropa a Pinochet, le pone en la solapa una condecoración militar y una margarita. Entra Margaret Thatcher, con una rosa en el ojal, casi llevada en andas por la Enfermera.

PINOCHET: —Señora Baronesa, es un agrado recibirla en esta modesta casa. Es una pequeña casa, pero llena de gratitud y amor hacia Ud.

THATCHER: —*I am glad you are comfortable here. It's a long time, five months, to be confined to a house.*¹¹

Ninguno de los dos entiende lo que dice el otro. El Edecán y la Enfermera traducen de modo aproximado.

PINOCHET: —Se la ve bien, muy elegante.

ENFERMERA: —... *the way you look tonight.*¹²

THATCHER: —*The rose I am wearing is the rose of England.*¹³

¹¹ Me alegro de que se sienta cómodo aquí. Cinco meses es mucho tiempo para estar encerrado en una casa.

¹² Cómo se la ve esta noche.

¹³ La rosa que llevo puesta es la rosa de Inglaterra.

EDECÁN: —Una rosa es una rosa...

VII – TEA TIME

El Edecán sirve el té, ayudado por la Enfermera.

PINOCHET: —No, sin azúcar, gracias. Por la diabetes.

THATCHER: —*I know how much we owe to you, to your help during the Falklands campaign.*¹⁴

Thatcher se queda callada, como buscando sus palabras, inmóvil en una postura parecida a la de su estatua del Parlamento.

VIII – ALIANZA

ENFERMERA: —*Mrs. Thatcher had an exhausting time today, posing for a sculptor. Her bronze statue is to be set up at the Palace of Westminster. A bronze for the Iron Lady!*¹⁵

THATCHER: —*(Volviendo en sí). ... During the Falklands campaign. The information you gave us, communications, and also the refuge you gave, to any of our forces who were able, if they were shipwrecked, to make their way to Chile.*¹⁶

PINOCHET: —Refugio y comunicaciones, eso es. Y un naufragio también.

Aparecen en la pantalla imágenes de destrucción en el mar.

CONSCRIPTO: —Frío mojado en el horno de la sala de máquinas. Encerrado en cincuenta y cinco grados de latitud sur. Qué hago yo acá. Servir a la patria. Dónde está el colimba clase sesenta y tres. Qué servir ni

¹⁴ Yo sé cuánto le debemos a Ud. por su ayuda durante la campaña de las Falklands.

¹⁵ La Señora Thatcher está cansada porque tuvo que posar largo rato para un escultor. Su estatua de bronce pronto estará en el Palacio de Westminster. ¡Un bronce para la dama de hierro!

¹⁶ Durante la campaña de las Falklands. La información que Ud. nos dio, las comunicaciones, y también el refugio para que nuestros hombres puedan ir a Chile en caso de naufragio.

servir. No puedo nadar en la nada de las máquinas. Desaparezco en cincuenta y cinco grados de latitud sur.

El conscripto desaparece.

THATCHER: *—You also brought democracy to Chile. You set up a constitution, you put it into effect. Elections were held, and then, in accordance with the result, you stepped down.*¹⁷

PINOCHET: *—Y dejé el poder, es cierto. Lástima las elecciones.*

THATCHER: *—So there are two reasons to thank you.*¹⁸

PINOCHET: *—Ud. las merece.*

IX - TANGO

La Enfermera y el Edecán primero, luego también Thatcher y Pinochet bailan un tango.

THATCHER: *—Now the organised international left are bent on revenge. You're a political prisoner. This is a political assassination.*¹⁹

PINOCHET: *—Baronesa, se vengan porque peleamos juntos por el Mundo libre.*

THATCHER: *—The struggle against evil in the world is never ending*²⁰

PINOCHET: *—La mano en la mano, somos invencibles. Somos aliados.*

THATCHER Y PINOCHET:

—Allies, true allies, hand in hand / La mano en la mano, aliados de verdad, aliados.

THATCHER: *—Allied against the dictators. Against Galtieri, against Saddam, against Stalin, against Hitler. Against all the dictators!*²¹

Al oír la palabra “dictador”, Pinochet se sobresalta y cae en su asiento.

¹⁷ Ud. también le dio a Chile la democracia. Proclamó una constitución, la puso en vigor. Hubo elecciones, y luego, respetuoso del resultado, Ud. dio un paso al costado.

¹⁸ Así que hay dos razones para agradecerle.

¹⁹ Ahora la izquierda internacional organizada busca vengarse. Ud. es un prisionero político. Esto es un asesinato político.

²⁰ La lucha contra el mal en el mundo nunca se acaba.

²¹ Aliados contra los dictadores. Aliados contra Galtieri, contra Saddam, contra Stalin, contra Hitler. ¡Aliados contra todos los dictadores!

PINOCHET: —Dictador, dictador... otra vez esa palabra. ¿A mí por qué me miran?

Pinochet es otra vez un anciano sin fuerzas, que mascullando en su silla de ruedas termina por quedarse dormido. Thatcher tiene la mirada perdida en la nada, y de nuevo su gesto es como el de su estatua. No se ha dado cuenta del efecto de sus palabras sobre su amigo.

ENFERMERA: —*Excellent, Milady. Like in the old days. Now it's time to go home. Please.*²²

Thatcher no reacciona. Repite un pequeño gesto con la mano, como un tic.

X - ENFERMERA

ENFERMERA: —*Please, don't do that. Not now, not here! The body goes first. No, it's the mind. The place of the mind. Prime Minister. Baroness. Iron Lady. Mrs Thatcher. Margaret. Maggie...*²³

Al oír su sobrenombre, Thatcher por fin reacciona.

ENFERMERA: —*Your duty is to remember and remind. To remember everything, even the bad things. The miners. The Belgrano, too.*²⁴

XI- IT WAS A DANGER

Thatcher sigue inmóvil, pero, al oír el nombre del Belgrano, su rostro muestra su profunda agitación.

THATCHER: —*It was a danger. That is fact. A danger to our ships. When it was sunk that ship was a danger to our ships. When orders were given to sink it and when it was sunk, it was in an area which was a danger to our ships. That is fact. I*

²² Excelente, Milady. Como en los viejos tiempos. Ahora hay que irse a casa. Por favor.

²³ Por favor, no haga eso. ¡No ahora, no aquí! El cuerpo es lo que se va primero. No, es la mente. El lugar de la mente. Primer Ministro. Baronesa. Dama de Hierro. Mrs Thatcher. Margaret. Maggie...

²⁴ Su deber es recordar y acordarse. Acordarse de todo, también de lo malo. De los mineros. También del Belgrano.

*lived with the responsibility for a very long time. My Goodness, I lived through many many anxious days and nights.*²⁵

Thatcher se ha puesto de pie, llena de energía.

ENFERMERA: *—¿Es. You must have all of your head for your statue to be at the Palace of Westminster.*²⁶

XII- GOODBYE

El Edecán despierta a Pinochet y le alcanza sus remedios.

THATCHER: *—Today was in the spirit of the South Atlantic, which is the spirit of Britain at its best. With allies like you and me, no pasarán.*²⁷

PINOCHET: *—Para la próxima guerra, cuente conmigo. ¡Aliados! (Hace un saludo militar).*

Salen Thatcher y la Enfermera.

XIII- YO PISARÉ LAS CALLES NUEVAMENTE

EDECÁN: *—Senador, es hora de preparar su entrevista con los médicos.*

EDECÁN Y PINOCHET:

—El senador Pinochet siente añoranza de su tierra natal y aburrimiento y frustración a causa de su condición física. Se despierta con frecuencia por las noches. Tenía la costumbre de

²⁵ *Era un peligro. Es un hecho. Un peligro para nuestros barcos. Cuando ese barco fue hundido era un peligro para nuestros barcos. Cuando se dieron las órdenes de hundirlo y cuando fue hundido estaba en un área que era un peligro para nuestros barcos. Es un hecho. He vivido mucho tiempo con esa responsabilidad. Dios mío, he vivido muchos días y muchas noches de angustia.*

²⁶ *Sí. Debe posar con toda su cabeza para su estatua en el palacio de Westminster.*

²⁷ *Hoy fue un día en el espíritu del Atlántico Sur, que es lo mejor del espíritu británico. Con aliados como Ud. y yo, ¡no pasarán!*

leer, pero ahora tiende a sentarse delante del televisor.
PINOCHET: —Yo pisaré las calles nuevamente de lo que fue Santiago
ensangrentado.

Pinochet se levanta de su sillón y camina con paso seguro, como una persona sana. Los dos personajes desaparecen.

XIV- MILICOS ASESINOS TODOS

CONSCRIPTO: —Milicos asesinos todos. Piratas asesinos todos. Generales asesinos
todos. Y yo, yo, yo colimba en el teatro de operaciones para nada.
Teatro de la nada.
Yo me tomo el buque. Me desierto todo. El mar me tomo. El raje
me tomo. Y al carajo con ellos. No. Al recarajo.
Dónde está el cuerpo del colimba. Desaparecido su cuerpo de este
lugar.

**EXPRESIONISMO,
GUERRA Y LEJANÍA:**
RETAGUARDIA (1985)
DE HORACIO DEL
PRADO



Ricardo Dubatti

EXPRESIONISMO, GUERRA Y LEJANÍA:

RETAGUARDIA (1985) DE HORACIO DEL PRADO²⁸

Dentro del corpus “Malvinas en el teatro argentino” (R. Dubatti, 2019), el expresionismo aparece de manera recurrente como recurso poético para la (re)construcción de los hechos.²⁹ Su potencial para combinar lo onírico y lo pesadillesco, lo subjetivo y lo objetivo de los hechos, introduce la posibilidad de hablar desde la interioridad de los protagonistas. Esto permite no solo evitar discrepancias con los hechos fácticos, sino también invitar al espectador a reconocerse en las problemáticas que afrontan los personajes. En el caso de *Retaguardia*, pieza escrita por Horacio del Prado en 1985, estas matrices se complementan con algunos procedimientos adicionales extraídos de otras poéticas que comentaremos a continuación.

Si seguimos a Jorge Dubatti (2009), el expresionismo constituye “una poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (ánimicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva” (126). En este sentido, es posible distinguir dos modalidades de expresionismo: a) subjetivo o de personaje, que consiste en aquellas objetivaciones escénicas donde se presenta la conciencia de uno o varios de los personajes *internos a la obra*; b) objetivo o de mundo, conformado por aquellas objetivaciones que reproducen la subjetividad del autor o de otros sujetos *externos a la obra* (126).

En el caso de *Retaguardia*, la poética responde a las matrices del expresionismo de personaje. Si bien el texto dramático opera como vehículo crítico para el pensamiento de su autor sobre la Guerra de Malvinas, la acción

²⁸ La mayoría de las ideas presentes en este artículo responden a la ponencia leída en el IX Congreso de la Asociación Argentina de Teatro Comparado ATEACOMP. “Cruces culturales y convergencias teatrales en la Patagonia” (Asociación Argentina de Teatro Comparado, sede Andina de la Universidad Nacional de Río Negro, Bariloche, Río Negro, 30 y 31 de octubre, 1 de noviembre de 2019). Ponencia: “Contar la Guerra de Malvinas (1982) a través del expresionismo: *Retaguardia* (1985) de Horacio del Prado”, a publicarse próximamente.

²⁹ Formulan una poética expresionista piezas como *El señor Brecht* en el Salón Dorado (1982) de Abelardo Castillo, *Del sol naciente* (1984) de Griselda Gambaro, *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* (1992) de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata, *Bar Ada* (1993) de Jorge Leyes, *Casino. Esto es una guerra* (1998) de Javier Daulte, entre otros.

se articula alrededor de la figura de Ulises-padre.³⁰ Ya sea desde la didascalia del inicio de la pieza (del Prado, 1985: 54) o a partir del gesto de tomarse la cabeza antes de que ocurran algunas de las apariciones, la acción dramática gira en torno a su subjetividad.

Esto remite a un recurso fundamental del expresionismo: la yuxtaposición de opuestos (Tossi, 2015:19-20). A lo largo de la pieza no es posible saber qué de lo que ve Ulises es sueño o qué es ilusión. Tampoco podemos determinar si se trata del fantasma de su hijo, de la culpa o de una fantasía. Así, surge la pregunta por su “visita” a las islas durante la escena tercera. Esta secuencia, ¿es mostrada por el hijo? ¿Ulises ha investigado y es una reconstrucción de lo que aconteció? ¿O se trata de una fantasía que puede compensar su falta de acción ante los hechos cuando estos se produjeron? La sensación de culpa y responsabilidad que Ulises manifiesta de modo constante ofrece una clave de lectura posible, ya que el espectador no puede dejar de ver el mundo a través de su cabeza.

Sin embargo, en ningún momento será posible clausurar el sentido de la pieza. Del Prado propone la construcción de una zona de estímulo para el espectador y para ello emplea dos procedimientos que matizan la poética. En primer lugar, la articulación de un campo referencial atento a los detalles y a la reconstrucción de ciertas situaciones históricas.³¹ En segundo lugar, el uso de un espacio escénico realista que acentúa el carácter extraño de la aparición del hijo. Mediante esta combinación se produce una ilusión de contigüidad a través de la cual el mundo cotidiano y el universo poético se aproximan no solo por la cercanía del hecho histórico, sino también porque la acción se proyecta de modo constante hacia el ámbito del espectador.

La construcción de personajes apunta a reforzar la proximidad. Si bien cada uno porta algunos rasgos distintivos, simultáneamente representan “tipos”. Como resultado, Ulises podría ser casi cualquier padre de un conscripto y su hijo casi cualquier combatiente que se encontrara en los pozos de zorro esperando a la llegada de los soldados ingleses. De esta manera, la pieza focaliza en las relaciones que se entablan entre los personajes y conduce

³⁰ Debido a que tres personajes de la pieza se llaman Ulises, en adelante cada vez que en este trabajo digamos Ulises, estaremos hablando del padre. En el caso de hacer referencia a alguno de los otros dos personajes, será específicamente indicado.

³¹ Cabe señalar, por ejemplo, las referencias a la armada británica desguzándose hacia comienzos de 1982, a la tecnología con la que contaba el ejército británico, al uso de bombas de fósforo, a cómo circulaban los rumores sobre los gurkas, entre otros.

la acción de modo tal que el espectador pueda vincularse e incluso identificarse con las contradicciones que portan los personajes, especialmente desde el lugar de Ulises.

Por último, la pieza incorpora hacia la última escena un elemento teatralista (Ubersfeld, 2002). Cuando el padre viaja a las islas para visitar a su hijo, la acción se configura desde el juego convencionalizado de los actores. Se profundiza de este modo el contraste entre el espacio realista de la acción y el espacio interior de Ulises. Como resultado se potencia el gesto de traer las críticas extraídas de la guerra hacia el espacio de lo cotidiano, porque se evidencia que existe una distancia insalvable, un espacio vacío. Esta idea se redondea al final de la pieza, cuando el hijo le cuestiona al padre la situación de los amigos que tiene en el bar: “¿No ves? Estos giles [por los amigos de su padre] se creen que la guerra terminó” (73).

El final introduce otro elemento clave para leer *Retaguardia* desde el expresionismo: un abrupto cambio en la temporalidad de la pieza. Mientras que la acción de las primeras dos escenas se ubica entre el 2 de abril —fecha de la “recuperación” de las islas— y el 2 de mayo —día en que es hundido el Crucero General Belgrano, terminando las negociaciones de paz—, la tercera escena apunta también hacia el presente. Ante un nuevo ataque de Ulises, sus amigos gritan: “¡La guerra terminó hace dos años, Ulises!” (72). Como resultado, el punto de vista del espectador se ve arrastrado por el del protagonista, ya que ambos quedaron ajenos al cambio de temporalidad durante la mayor parte de la escena. A través de este juego se vuelve una vez más sobre la labor activa del espectador y queda expulsada definitivamente cualquier interpretación superficial de la pieza.

La guerra como trauma

Desde un punto de vista semántico, el título de la obra puede ser leído desde al menos dos ángulos. Por un lado, a del Prado le interesa mostrar aquellas figuras que, de una manera u otra, se quedan detrás de las líneas de batalla. Por el otro, examina los prejuicios sobre los que se arraiga la guerra, presentados por quienes reivindican el combate desde la seguridad de la distancia. Al cruzar ambos ángulos, la pieza se refiere al detrás de escena civil

de la guerra, es decir, a aquellos actores e ideas que permiten que, de una u otra manera, la guerra ocurra.³²

En el bar de *Retaguardia* se reúnen aquellos que no ponen el cuerpo en la guerra. Son sujetos que huyen del contexto histórico y buscan evadirse de los conflictos. Debido a su voluntad de esquivar la realidad, estos personajes son quienes más evidencian y mejor reproducen tanto mandatos sociales como frustraciones personales. Esto se evidencia en varios niveles, que van desde el desconocimiento de la historia argentina —como se muestra cuando Ulises-hijo explica a su padre lo que le enseñaron en la escuela primaria sobre el Sargento Cabral, información que luego Ulises repite de manera casi exacta frente a sus amigos— hasta la (re)afirmación constante de ideas asumidas como naturales y por tanto autoevidentes, por ejemplo, el heroísmo inherente a la batalla o el carácter masculinizador de la guerra en tanto cosa de “machitos”.³³

De esto se desprende una lectura particular de la Guerra de Malvinas, marcada por procesos que se continúan durante la pos-guerra. Como sugiere la frase de Ulises-hijo que cierra la obra, lo traumático, en tanto ausencia presente, aparece como la continuidad de la batalla en un nuevo contexto histórico. La guerra es simultáneamente un antes y un después. Ese solapamiento que interpreta del Prado responde a una proyección de los procesos de la guerra en la posguerra, atravesado por la continuidad de tensiones políticas, sociales e incluso económicas no resueltas.³⁴ De este modo, los procesos abiertos o canalizados en la guerra se manifiestan como un nuevo “campo de batalla” (Cardoso, 2013) en la vida cotidiana.

³² De manera interesante, la pieza experimenta una serie de cambios para su estreno en 1987. Entre ellos, se encuentra un nuevo título: *Tremebundo Sainete de Posguerra*. Este título explicita los vínculos entre guerra y posguerra que comentaremos unos párrafos más adelante, al tiempo que enfatiza los elementos cómicos y costumbristas de la pieza (acentuados en la reescritura de la pieza para la escena).

³³ Sobre estas problemáticas aplicadas al cine y la narrativa, remitimos al valioso libro de Paola Belén Ehrmantraut (2013).

³⁴ Esta continuidad de los procesos históricos se sugiere a través de la actitud de los amigos de Ulises, quienes al final de la pieza afirman lo mismo que antes de la guerra: al comienzo Chapa afirma que “esta es una nueva etapa” (56); hacia el final, el mismo personaje trata de convencer a Ulises diciendo “¡esta es otra etapa!” (73). A pesar del sufrimiento de Ulises, ellos continúan reproduciendo los mismos valores y sentidos previos a la guerra.

A través de la situación de Ulises, que no puede dejar de ver a su hijo y que no puede dejar de proyectar hacia afuera su sufrimiento,³⁵ la Guerra de Malvinas es leída como un acontecimiento trágico debido a su cercanía y lejanía simultáneas. A pesar de estar cercana en el tiempo —la tercera escena se ambienta en 1984—, reenvía de modo constante a lo infranqueable que resulta la lejanía que se impone entre los vivos y los muertos. El conflicto bélico se manifiesta así como un hecho especialmente violento debido a que produce un abismo que no se puede superar ni olvidar porque está ahuecado y en ese vacío se proyecta lo traumático, lo que ya no está, pero continúa latente. De este modo, el tiempo no cura las heridas, sino que las vuelve más dolorosamente infranqueables.

La posguerra es vista entonces como una época trágica debido a que en ella se restituye un cierto orden de las cosas —como sugieren los amigos de Ulises—, pero donde lo que se ha perdido no puede ser recuperado. Esto se hace manifiesto en la pieza a partir del carácter trágico que implica la desesperada voluntad de redimirse del padre con el hijo, pero en un contexto donde ya no significa nada más que un deseo imposible. Pero eso no es todo, cualquier intento de olvido o evasión se anula, porque la guerra sigue ocurriendo, como sugiere el hijo.

Es en esa tensión constante entre lejos y cerca —tanto espacial como temporalmente— que *Retaguardia* hunde sus raíces. Y es desde allí que del Prado busca impulsar al espectador a seguir re-flexionando (en el sentido de “volver a flexionarse”) sobre la guerra. Esto responde a un contexto inmediato en el que los procesos de desmalvinización se encontraban ya operando,³⁶ y donde

³⁵ De manera significativa, la madre del soldado parece poder ver a su hijo. Esto ocurre durante la segunda escena, cuando ella le habla al hijo, que se comporta como un niño de diez años. Se abre así la posibilidad de pensar el carácter subjetivo de lo traumático, cómo cada individuo de la obra sobrelleva los procesos de duelo a su manera. A su vez, aunque apenas son esbozados, los ideales de la esposa contrastan con la mirada de Ulises sobre los hechos. Estos ideales articulan una perspectiva no-masculina, opuesta a la mirada heteronormativizada que representan los amigos de Ulises. Su voz es la única que rechaza explícitamente los valores de la guerra, lo que lleva a que la llamen “loca”. En este aspecto, resuena la actitud de las Madres de Plaza de Mayo, quienes se pronuncian en contra de la guerra.

³⁶ El concepto de “desmalvinización” es acuñado por Alain Rouquié en 1982. A lo largo de la posguerra ha tenido sentidos diversos, aunque podríamos sintetizarlo como todas aquellas omisiones que apuntan a poner en suspensión las problemáticas de la guerra en el presente —ya sean económicas, históricas, geopolíticas, sociales, etc.—. Para una mirada de las diversas tensiones que se presentan en esta noción, remitimos a Cangiano, 2012.

las certezas sobre la estabilidad de la democracia eran todavía inciertos.³⁷ Allí radica el golpe de efecto de la frase final de Ulises-hijo. En sus palabras se sugiere cómo la guerra ya ha pasado al olvido para aquella gente que no está vinculada de manera inmediata al combate.³⁸

Don Ángel introduce otra clave en *Retaguardia*. En reiteradas ocasiones, Ulises pone a don Ángel como figura de autoridad y al bar como territorio de valores incuestionables. Sin embargo, Ulises se aprovecha del local cada vez que debe cuidarlo. En esa contradicción se produce una puesta en abismo donde resuena la tensión entre lo dicho y lo hecho, entre lo discursivo y los actos propiamente dichos. Esto desliza una interpretación adicional: la Guerra de Malvinas se presenta como una causa impulsada desde una discursividad social que no se condice con los valores que sugiere como mandato nacional —en tanto la Nación se articula sobre el principio de una comunidad que comparte una historia, identidades e imaginarios comunes—. La violencia de la guerra aparece como aquello que pone en evidencia la arbitrariedad de buena parte de esos valores.

Retaguardia propone entonces una revisión de nociones como nacionalismo, virilidad y orden social desde los recursos del expresionismo. A partir de la objetivación de la subjetividad del protagonista, apunta a conformar una zona de estímulo donde las contradicciones se exacerban y donde el espectador debe evaluar y re-evaluar cómo vincula su experiencia personal, subjetiva, con los hechos históricos. La pieza se encuentra atravesada por la cercanía y la distancia como huellas de violencia, como fronteras infranqueables, que aproximan y distancian al mismo tiempo. En esa lejanía es donde del Prado decide colocar la mirada como forma de pensar no solo los hechos del pasado, sino especialmente su relación con los hechos del presente.

³⁷ Al momento en que se escribe el texto dramático de *Retaguardia*, la Guerra de Malvinas no solo se encuentra aún reciente en la memoria, sino que institucionalmente el país se encuentra en una situación frágil: el juicio a las Juntas Militares está en desarrollo —se lleva a cabo entre el 22 de abril y el 9 de diciembre de 1985—, pero todavía no se poseen documentos oficiales del Plan Cóndor —descubiertos recién en 1992—. A su vez, las

³⁸ Fuerzas Militares mantienen una fuerte presencia política y pública. En esta situación aparece el profundo sentido crítico de la pieza, ya que Ulises es visto por sus amigos casi como un loco. Sin embargo, estos no actúan realmente para ayudarlo a superar su situación.

Bibliografía

- Cangiano, Fernando (2012) “‘Desmalvinización’, la derrota argentina por otros medios”. En *Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales*, N 80, abril, 28-38.
- Cardoso, Julio (2013) “La posguerra como campo de batalla”. En Cardoso, J. (Comp.) *Primer congreso Latinoamericano “Malvinas, una Causa de la Patria Grande”*. Remedios de Escalada: Universidad Nacional de Lanús, 198-214.
- Del Prado, Horacio (1985) “Retaguardia”. En *Teatro. 8 Autores*. Buenos Aires: Fundart, 51-73.
- Dubatti, Jorge (2009) *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, Ricardo (2019) “Prólogo. Teatro de la guerra: corpus de representaciones de la Guerra de Malvinas en textos dramáticos y espectáculos”. En R. Dubatti (comp.) *Malvinas 2. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 7-38.
- Ehrmantraut, Paola Belén (2013) *Masculinidades en transición: la guerra de las Malvinas en la literatura y el cine*. Córdoba: ComunicArte.
- Tossi, Mauricio (2015) “Coordenadas dramatúrgicas (o el esbozo de un estudio preliminar)”. En Tossi, Mauricio (Comp.) *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*. Viedma: Editorial UNRN, 9-46.

RETAGUARDIA

Horacio del Prado

a Juan Horacio

Retaguardia se estrena el 2 de julio de 1987 en el Centro Cultural General San Martín, de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, durante la gestión de Javier Torre y Carlos Inzillo. Su estreno se produce con el nombre de *Tremebundo sainete de posguerra*. Contó con el siguiente elenco:

Actúan: Manuel Rosón (Ulises), Jorge Alberto Fornes (El hijo), Daniel Aníbal Ríos (Chapa), Luisa Robinson (Mujer), Abelardo Sendón (Aníbal).

Escenografía: Ana Candiotti

Musicalización: Tato Schneider

Prensa: Gabriel Díaz

Fotografías: Jorge Durán

Asistente de dirección: Matías Sendón

Dirección: Chuli Rossi

Dramaturgia: Horacio del Prado

Colaboración del Centro Cultural Gerónima

PERSONAJES

ULISES GENTILE: 50 años, semicalvo, camisa blanca gastada, que usa arremangada por los codos. Ojos grandes, parece abstraído en cavilaciones que excluyen el contexto.

DON ÁNGEL: 65 años, gallego de marcado acento, canas duras y cejas negras. Es propietario del bar y patrón de Ulises. Camisa blanca, pantalón negro, zapatos negros. Dentro del local viste chaqueta celeste de mozo.

LOS PARROQUIANOS:

ARTURO: Hombre severo, de elevada estatura; pertenece a la generación de Ulises.

La conversación con este parece molestarlo internamente, aunque haga esfuerzos por contenerlo y contenerse.

CHAPA: La misma edad, solo que su pelo es totalmente negro y engominado. Bigotes poblados. Se esfuerza por convencer a Ulises con argumentos de retórica forzosamente científica, o digna de un político de la televisión.

SAMMY: 30 años, pelo corto, ojeras, parece hacer grandes esfuerzos por no estallar en los diálogos con los tres mayores.

LOS FANTASMAS (solo dialogan con Ulises, comentando o influyendo sobre el devenir del plano “real”):

EL HIJO: Veinte años, a veces pelo rapado de conscripto, ropas de batalla; a veces pelo largo y anteojos, ropas sueltas.

EL CANOSO: Gigantón de voz bronca, que habla a los gritos. Usa ropa militar y botas de montar.

LUEGO:

LA MUJER: Leticia, compañera de Ulises y madre de aquel fantasma.

CHICO 1 Y 2: Adolescentes, 16 y 17 años, remeras con inscripciones.

El ámbito

Bar de barrio en Buenos Aires. Mostrador con campanas de vidrio. Cortina de abalorios a la calle.

Notas

a) el ámbito del bar está ocupado por un aire moroso, de tiempo detenido, de abulia, frustración, un aire denso que pareciera dificultar los movimientos; el mundo interno de Ulises es un campo de batalla, alucinado de bengalas exploradoras y estallidos remotos.

b) para la primera versión de este Sainete Bravo se preparó música original de Roberto Pérez Prechi y Alejandro del Prado.

I.

Don Ángel mira a la calle desde la puerta. Ulises barre el local. Sammy, Chapa y Arturo juegan cartas desganadamente.

DON ÁNGEL: —Las cuatro ya y ni un alma en el bar. Esto ya no es negocio, Ulises. Bah, hace tiempo que no lo es.

ULISES: —No se haga problema, don Ángel. Mal que mal usted tiene su clientela.

DON ÁNGEL: —Clientela ese par de vagos que tu sabes...

ULISES: —Y... su consumición hacen, dentro de todo.

DON ÁNGEL: —Para colmo ese maldito “pol” ahí enfrente.

SAMMY: —“Pul”, gallego. “Pul”, se dice.

- DON ÁNGEL: —Menos mal que ya he pagado este local, que si no, ¡ni para la luz alcanzaría!
- ULISES: —Y bueno, son los tiempos que corren, don Ángel. La gente está con la cabeza en los problemas. Se han mandado criaturas a la guerra; uno está todo el día pensando en esos chicos, en las islas. ¡Dieciocho años, el pibe mío! Como para venir al bar está la gente... Se gastan los pesitos en otra cosa.
- DON ÁNGEL: —En los burros, se los gastan. En el “pol”. En la quiniela. Prefieren pasar hambre por el vicio, antes que pagar un sandwich especial con un vaso de cerveza.
- ULISES: —No crea, no crea. El escolaso también se ha puesto duro, no es tan así como usted dice.
- DON ÁNGEL: —¿Y tú qué sabes de eso?
- ULISES: —No, yo, nada. Por lo que la gente comenta, que yo he oído, nada más.
- DON ÁNGEL: —Me juraste que habías dejado, ya, con la quiniela. Me juraste por tu hijo enviado a la guerra que nunca más...
- ULISES: —Ya sé que le juré. ¿Pero usted quién se cree que soy yo? ¿Que no tengo palabra yo? Si le digo que largué, que no me dedico más, ¿qué se cree, que para qué le digo?
- DON ÁNGEL: —Bueno, ya basta, no te pongas así.
- ULISES: —¡Es que me pone nervioso, al final, desconfiado que es!
- DON ÁNGEL: —¿Desconfiado? ¿Yo desconfiado? ¡Eso sí que no te lo voy a permitir! (*Se quita la chaqueta*). Yo, que cada vez que cruzo a mi casa, dejo el local a tu cargo. ¡Vamos! Como si fueses mi propio hijo.
- ULISES: —Ma sí, vaya, vaya. Si quiere que se lo cuide, no me toque los violines, vaya a su casa y ya está. Yo se lo cuido, qué voy a hacer.
- DON ÁNGEL: —(*Saliendo*). Te lo dejo porque sé que eres un hombre de confianza. Y hasta luego.
- ULISES: —(*Va acercándose a la puerta, siempre barriendo.*) Viejo desconfiado. ¡Sh! Vergüenza debería darle. (*A la calle*). ¡Y todavía no quiere que vayan al “pul” los pobre pibes! ¿Qué quiere? ¿Que vengan a escuchar Magaldi, “Desde el alma”, esta vitrola podrida que no le cambia los discos hace cien años, que no se los cambia, eh? ¡Sh! Que lo primero que hago yo, cuando vuelva mi pibe, le prohíbo entrar acá. ¡Lo mando al “pul”, lo mando! Y que sea feliz. Con su vitrola, y lo que quiera.
- CHAPA: —¿Ya entró?

- ULISES: —No, casi casi. Ahí está. ¡Entró!
- CHAPA: —¡Dale, vení, dale! (*Ulises corre al mostrador. Alza las campanas de vidrio. Retira puñados de papas fritas y maníes y corriendo los lleva a la mesa de jugadores. Vuelve al mostrador. Destapa una botella de vermú. La lleva a la mesa y llena al tope los vasos. Siempre urgido vuelve al mostrador para acomodar las cosas. Toma la escoba y sigue barriendo junto a la puerta. Toda su operación fue seguida por indicaciones y gritos de aliento de sus amigos*).
¿Y? ¿Vuelve?
- ULISES: —(*Mirando a través de la cortina.*) No, todavía no.
- ARTURO: —Vení a jugar, hombre. Vení a jugarte una mano, así te distraés un poco, te despejás la cabeza.
- ULISES: —(*Acepta. Quedan dispuestos Chapa frente a Arturo y Ulises frente a Sammy*).
Sí, me va a hacer bien. Porque todo el día me parece que estoy escuchando cañonazos. Lo tengo a mi pibe acá (*Entrecejas*), lo tengo, y este gallego, que el país tenga una guerra, no la tenga, parece que lloviera.
- ARTURO: —Bueno, Ulises, vamos a pensar en otra cosa. Si no, nos volvemos locos todos, ¿eh? Ya lo hablamos, ¿no? Otra cosa no podemos hacer.
- ULISES: —No... (*Recibe cartas*). Salvo que en cualquier momento vengan a bombardear acá.
- SAMMY: —¡Pero cómo van a venir a bombardear! ¡Pero en qué cabeza cabe!
¡Pero cuántas veces te dije que ya está todo arreglado! No hay guerra. ¡No pasa nada de nada acá!
- ULISES: —Bueno, pregunto yo. ¿No se puede preguntar ahora? ¿Quién es mano?
- SAMMY: —Pero hacé el favor, cortala, viejo. Ya ponés nervioso, al final.
- CHAPA: —Tenés que pensar, Ulises, sencillamente lo que costaría mover esa flota. ¡Tremenda! Envido. Traer todos esos fierros hasta acá, ¿ahora? Esta época, que ya es distinta. ¿Entendés? No hay más piratas, ni...
- ARTURO: —(*A Sammy*). A usted le hablan.
- CHAPA: —¿Pero vos tenés idea, has leído, el dólar que cuesta cada cañonazo de esos? Mirá lo que te digo: una vuelta que dé una hélice de un barco sale más guita que la que vos ganás en un año de laburo y acertando una triple con todo el aguinaldo. Y dan... ¡doscientas mil vueltas por segundo las hélices esas! ¡Atómicas!

- SAMMY: —Bueno, bah. Real envido.
- CHAPA: —Hay que leer, viejo. No quiero. Esta es una nueva etapa. Del mundo, del país... ¿La reina? La corona, los condes, pero la guita en el palacio, abajo del colchón. La Thatcher dice, pero la guita está ahí. (*Golpea bajo la silla*). Má' qué barquitos. Barquitos las pelotas, le dice.
- ULISES: —Yo he mandado un hijo al sur. Por eso estoy así.
- CHAPA: —La Reina le dice: pero usted... este... *madmuasel* Thatcher. ¿Está en pedo, está, que yo le voy a mandar los barcos, la piedra preciosa que no me queda un una ya, pa' que usted haga ¡otra guerra!, por dos islas podridas que no le importan a nadie? ¡*Never, never!* ¿Me entendés, Ulises? Aparte... (*Cómplice, junta sus índices rítmicamente*). Rusia y Estados Unidos ya dijeron que se acabó la milonga acá, que no hinchemos las pelotas que bastante quilombo tienen ellos en todas partes y que acá basta, es una nueva etapa.
- ULISES: —Bueno, pero yo estoy preocupado. Pónganse en mi lugar, también. ¡Soñé con mi pibe, anoche!
- SAMMY: —¡Pero otra vez con lo mismo! ¿Pero vas a estar así a cada segundo del día, hasta que te mueras? ¿No podés jugar un rato a las cartas callado, por lo menos?
- ARTURO: —No. Va a estar así cada segundo del día. ¿Qué te pasa a vos? Mandó un pibe al frente, Ulisito. Bien orgulloso que está. ¡Por la Patria! ¿Y vos qué hiciste, eh? ¿Qué hiciste?

Canoso entra caminando sobre el mostrador.

- SAMMY: —Pero, Arturo, Arturo... A esta altura del partido vos todavía le hacés el caldo gordo a...
- ARTURO: —¡A nadie!
- SAMMY: —No podés estar alentando... falsas expectativas a Ulises. Y vos me entendés, ¿no? Argumento hay mucho para explicarle cómo son las cosas. Submarino nuclear, el frío, de los gurkas... ¡Una guerra! Muchos pibes vuelven sin bracitos, sin las piernas. Si te vuelven..., ¿entendés? Si te vuelven..., porque... es una manera de decir. Perdoname, Ulises, yo...
- ARTURO: —Decime una cosa, idiota. Ulises anda... medio nervioso porque mandó un hijo... Un machito a pelear al sur por todos nosotros.

Por vos, por tus padres, por tu futuro, de tus hijos. Ahora, ¿vos me podés decir por qué estás nervioso, que decís todas esas gansadas? ¿Eh?

SAMMY: —No sé. Yo... Perdoname, Ulises, se me escapó.

ARTURO: —(*Señala las cartas*). Seguí, dale.

CHAPA: —Vamos a barajas, Ulises, mejor.

CANOSO: —¡Qué barajas ni barajas! ¡Ponga esa flor de cartas que usted tiene, Ulises! ¡Vamos! ¡No se me achique ahora que todos están pendientes de sus pasos!

ULISES: —Truco.

CANOSO: —¡Así se habla! ¡Y grítele algo más si es necesario!

ULISES: —(*A Sammy*). Además, no tenés derecho a hablar así cuando acá en esta mesa hay gente que se la ha jugado más que nadie. Y vos sabés muy bien, Arturo, por quién lo digo.

ARTURO: —Bueno, dejate de joder, hombre. Ya te dije que no me hagas poner como un héroe, que no lo soy. Yo estoy jugando acá, a las cartas, sano y salvo como cualquiera. Dale, ¿quién juega?

ULISES: —Dije truco. ¿No me escuchaste que te dije truco?

ARTURO: —¡Retruco! ¡Quiero retruco, retruco! ¿Está bien así?

CHAPA: —Sí, está bien, jugá de una vez, haceme el favor.

ULISES: —Arturo se anotó como voluntario. Fue y se la jugó. Hizo la cola. Se anotó. Fue a la Plaza. Yo mandé un hijo al sur y no fui capaz de anotarme. ¿Qué querés? ¿Que esté tranquilo yo? ¿Con qué cara lo voy a mirar a mi hijo cuando vuelva? Me va a mirar como diciendo: “Arturo se anotó. Tiene la misma edad que vos, los mismos problemas, ¡y se anotó! ¡Y vos no te anotaste, viejo! Te achicaste. ¿No te da vergüenza, que te achicaste?”.

SAMMY: —Toda la vida por delante tengo yo. Dos pibes tengo. ¿Qué me iba a anotar? ¿Pa’ qué me iba a anotar? Ahora conseguí un trabajo, tengo a mis chicos sanos...

ULISES: —Vos te achicaste como yo.

CANOSO: —¡No importa, Ulises! ¡Adelaaaaaaante!

ARTURO: —Vos no te achicaste nada. Sentate ahí y dejate de decir pavadas.

ULISES: —(*Se sienta*). ¿Vos creés que ganaremos la guerra, Arturo? Dicen que ellos tienen unas armas del carajo. Pueden bombardear Buenos Aires, Mar del Plata, todo el sur, si quieren. (*A Chapa*). Eso lo he leído yo.

- CANOSO: —¡Pobre de ellos! ¡Pobrecitos! ¡Me dan lástima, si vienen! ¡Serán aniquilados, Ulises! ¡Aniquilados, carajo!
- ULISES: —¿Vos creés que habrá combate cuerpo a cuerpo? Dicen que los pibes se congelan.
- ARTURO: —¡Vamos! ¿A quién carajo le toca jugar ahora?
- CHAPA: —Quiero vale cuatro.
- ARTURO: —¡Quiero! (*Ambos juegan las cartas con violencia*). ¡El as de espadas, hijo de una gran puta! ¿Cómo puede ser? ¿Te das cuenta, Ulises, que me traés mala suerte vos? ¡Me ponés nervioso, hombre! Haceme el favor, mirá: la próxima vez correte.
- CANOSO: —¡No le haga caso, Ulises! ¡Son apátridas! ¡Sarnosos!
- CHAPA: —Arturo, no seas mal perdedor, tampoco, vos.
- ULISES: —Te escucha alguno que doy la yeta y me fundís.
- ARTURO: —Pero es que me ponés nervioso, hombre, al final. Disculpame que te lo diga, mirá, pero desde un tiempo a esta parte estoy pensando que si al final no será que vos parece que te gustara hablar de... La batalla, los tipos mutilados. Parece que te diera gusto, che. Revolver el tema. Revolverlo. De morbosos que sos, no sé. Pienso que por respeto a tu hijo...
- ULISES: —Eso no te lo voy a permitir.
- CANOSO: —¡Su hijo está fenómeno, Ulises! Lo mejor del lote que tenemos, lo más guapo.
- ULISES: —Anoche soñé con mi hijo. ¿Sabés lo que es eso vos?
- ARTURO: —Sí, sí. Pero tenemos que serenarnos un poco. Hay que empezar a pensar que, en una de esas, Dios no permita, pero hay que ver que una guerra es una guerra y la gente, los muchachos, que...
- CANOSO: —¡Si es necesario que le hundiremo' el Sheffield, le hundiremo' el Sheffield y se acabó, carajo!
- ULISES: —¡Es que anoche soñé con mi hijo! ¿No lo entendés? Anoche fue. Yo lo vi. Estaba vestido de general.
- CHAPA: —¿El Ulisito?
- ULISES: —¡No! El Ulisito entró después. Este era otro. Un grandote...

Canoso alza los brazos, saludando.

CHAPA Y SAMMY:

—¿Adónde? ¿Adónde?

ULISES: —(*Señala*). En el balcón.

SAMMY: —En el balcón... Cuarenta y tres.

CHAPA: —No. Cuarenta y ocho. El muerto que habla.

ULISES: —¡Estaba vivo, no era el muerto!

CHAPA: —(*Se santigua*). ¿Quién era, Ulises?

ULISES: —Era como un bombero. Se parecía al General, de lejos. Era igualito. Pero no era, no era. Yo le gritaba: “¿Qué hacemos, General? ¿Ahora qué hacemos?” Y él me sonreía y me hacía así con las manos. (*Palmas hacia abajo*). Que me quedara tranquilo, ¿viste?

SAMMY: —Como un bombero es el ocho. El incendio.

CHAPA: —O el setenta y seis. Las llamas.

ULISES: —Entonces, estaba yo solo en la plaza. No había nadie más. Y yo le gritaba. (*Hace bocina con las manos*). “¡Mi General, guarda que vienen los gurkas asesinos! ¡Lo leí en los diarios!” (*Canoso hace gestos exagerados de confianza, guiños de ojo, “pan comido”, etcétera*). Y él me hacía así. (*Gesto*). “Pan comido, los gurkas”. Se tambaleaba, medio como mareado... La preocupación de la batalla. Entonces ahí, en el balcón, aparecía el Ulisito.

CHAPA: —Doce. El soldado.

El Hijo aparece sobre el mostrador, vestido de soldado, con un fusil y manchas de sangre sobre su ropa de batalla.

ULISES: —Entonces yo le gritaba: “¡Mi General, ahí está el Ulisito! ¡Mi pibe en el balcón, con el General!”.

ARTURO: —Entonces, ¿era el General?

ULISES: —¿No entendés que no era? Le digo: “Está bien mi pibe, entonces. Era cierto que volvía. ¿No le dije, yo? A los gurkas los corremos con los bomberos, los corremos. ¡Thatcher! (*Corte de manga*). ¡Beeeehhhh!” (*Canoso alza las solapas, ajusta sus lentes negros*). ¡Esta nos van a ganar! (*Salta como un poseso, canta*). “Lara, larai, lai, la / Los vamo’ a reventar / Los vamo’ a reventar”. (*Cae golpeando el suelo rítmicamente, como un loco. Los amigos lo ayudan a levantarse, tratan de calmarlo. Ulises de pie, alucinando.*) Entonces, yo le decía: “¡Ulises, nene, acá estoy! ¡Soy tu viejo, nene! ¿No me ves acá, en la plaza? ¡Si no hay nadie, ¿cómo no me ves?!”.
CHAPA: —¿Entonces?

- ULISES: —El General saludaba de nuevo... (*Canoso saluda con ademán corto y sale rápidamente*.) Y mi pibe se quedaba solo en el balcón. Entonces yo me acercaba. Y ahí me doy cuenta que tiene... unas manchas de sangre en la ropa.
- SAMMY: —El dieciocho, la sangre.
- ULISES: —¡Pero no sé si era de él! No creo... Parecía más de camuflaje, como en la televisión, manchas de tomate. Él estaba muy firme, muy duro, con las piernas abiertas, serio. Parecía un granadero, qué sé yo. Y dice, le digo: “Bajate de ahí, nene, volvé a casa. ¿Qué andás haciendo ahí arriba?”. Empieza a venir la gente y me dicen: “Aprovechá, pedile un puesto, pedile aumento. Decí que te acomode. Pedí esto, lo otro”. Yo decía: “Lo único que te pido es que volvá, hijo de puta, volvé, volvé...”. (*Vuelve al suelo y con el ritmo de antes golpea los puños hasta parecer un loco*). “Yo sé que vos volvé / yo sé que vos volvé”. (*Los amigos lo calman y lo sientan*). Lo vi tan patente que...
- SAMMY: —A mí anotame el doce. Diez palos a la cabeza y a los premios.
- CHAPA: —Anotame el setenta y seis.

Ulises anota. Don Ángel regresa.

- DON ÁNGEL: —¿Eh? ¿Qué estás anotando vos ahí?
- ULISES: —¿Eh? No, nada, don Ángel. Le habrá parecido. No anoté nada, ¿no es cierto?
- DON ÁNGEL: —A ver. Muéstrame lo que has anotado ahí.
- ULISES: —No anoté nada, yo...
- DON ÁNGEL: —Déjame revisarte, entonces.
- ULISES: —(*Forcejeando*). No, no...
- DON ÁNGEL: —¡Coño! ¡Que estoy seguro que es quiniela otra vez!
- ULISES: —No, le juro que no, don Ángel.
- DON ÁNGEL: —Déjame ver qué tienes en ese bolsillo, entonces. (*Ulises se lleva el papel a la boca*). ¡Ah! ¡Ahí está! Lo véis. Lo está comiendo, ¡es la prueba! ¡Vete de esta casa! Ve a trabajar al *pol*, con los drogadictos, ¡suciedades!
- ULISES: —¿Yo? ¿Por qué?
- DON ÁNGEL: —Abre la boca, entonces. Que abras la boca. (*Ulises traga con asco. Abre la boca*). Es que crees que soy tonto.
- ARTURO: —Ahí está abriendo la boca. ¿No le pediste eso?

DON ÁNGEL: —Todos aquí se creen muy piolas. (*Va vencido hacia el mostrador*). Todos en este país se creen los inventores de la piolada. Y uno no es más, para ustedes, que un gallego gil.

ARTURO: —No te pongas así, gallego. Vos también te la buscás. De golpe te pareció, porque te pareció ver algo... Y te lanzaste como una fiera sobre el pobre muchacho.

DON ÁNGEL: —Este es un sitio decente. Y aquí no vendrá otra vez la policía a buscar... ¡pah! Pasadores de juego. ¡Como si no pagara yo un sueldo decente! Como si no tuvieran otros cientos de lugares que elegir, para convertirlo en un antro de superstición y de vicio.

ULISES: —Don Ángel, no es para tanto.

DON ÁNGEL: —¡Hala! Que sois todos unos viciosos. Nunca iréis adelante, así. No sabéis lo que es bueno.

ARTURO: —Entonces, che, Ulises, vermú y platitos y...

Le pasa con disimulo un billete.

DON ÁNGEL: —Así empezaron. Y un día me encontraré con el local lleno de drogadicción y cocaína.

ULISES: —¿Y para vos, Chapa?

CHAPA: —Para mí uno con limón. Pero llenámelo bien el vaso, eh.

DON ÁNGEL: —Y un día me pondrán un “pol” aquí dentro sin que yo me entere. Cuando la policía me interrogue, lo peor del caso es que no sabré qué decirles. La policía dirá: “este gallego gil tiene el bar lleno de drogas y no fue capaz de avivarse. ¡Qué gallego gil!”.

II

Don Ángel detrás del mostrador. Ulises barre. Sammy, Chapa y Arturo juegan a los dados.

CHAPA: —Yo también. ¡Anoche tuve un sueño!

SAMMY: —(*Tira los dados*). Tachame el dos.

Arturo tacha.

CHAPA: —¡Un sueño terrible tuve!

ARTURO: —(*Tira los dados*). Nueve al tres.

CHAPA: —¿Sabés, Ulises? ¡Muy parecido al sueño tuyo del otro día! Dije, los muchachos se van a morir cuando se los cuente.

ARTURO: —Bueno, dale, contalo.

SAMMY: —¿Qué soñaste?

CHAPA: —Con mi cuñado.

SAMMY: —¿Con tu cuñado? ¡Pero lo ves todos los días a tu cuñado!

Entra Chico.

CHICO: —(*Señala el teléfono*). ¿Tiene fichas?

Ulises le vende.

CHAPA: —Lo vi clarito, clarito. Venía hacia mí, bien vestido, solemne, venía. Me decía: “tratala bien a mi hermana o te reviento, hijo de puta. ¿Ves esta cruz? Te juro por esta cruz que te reviento, la puta madre que te reparió”. Me desperté transpirando. Dije: “tengo que jugar al cero tres, la cruz. En cuanto lo vea a Ulises...”.

CHICO: —(*Golpeando el teléfono*). ¡Eh! ¡Me tragó dos fichas! Póngale el cartel si no funciona.

EL HIJO: —(*Sobre el mostrador, con melena. Toca una guitarra imaginaria. Canta con ritmo de blues*). “¡Padre! Me asquea esta sociedad / Chan, tachan-tachan-tatán”.

ULISES: —(*Al chico*). ¡Momentito! ¡No le permito, eh!

CHICO: —¡Y si me tragó las fichas, me tragó!

EL HIJO: —“¡Padre! / Asco me da tu autoridad”.

Imita una batería. Ulises se abalanza sobre el chico.

ULISES: —¿Cómo decís? ¿Cómo decís?

CHICO: —Salga. Diga, ¿está loco, está?

Don Ángel y Sammy lo separan.

- EL HIJO: —“Hipocresía / tatatáta-tata / Ya nunca más he de estudiar / Pam-pam-papán-papán”. ¡Yeah!
- ULISES: —¿Sabés cómo los conozco a estos, sabés cómo los conozco? Un sopapo y se arregla, mocososo de porquería.
- CHICO: —¿Pero qué quiere? ¡Está loco!
- DON ÁNGEL: —Bueno, bueno, ya basta. Tú también haces una cuestión... ¡de la nada! A veces se traba este aparato, qué quieres.
- CHICO: —¡Y avise si no funciona!
- ARTURO: —Mirá, pibe, vamos a hacerla corta. Mejor tomátelas de acá. Tomate el buque, vamos.
- DON ÁNGEL: —Aquí tienes tu dinero. Quisiera saber si harías lo mismo con ese “pol” de ahí enfrente, o a esos les toleras cualquier cosa.
- CHICO: —Allá por lo menos le ponen el cartelito si no funciona.
- EL HIJO: —“¡Padre! / Me has engañado hasta el final / Chatatapum-tata-chum-tatablam”.
- ULISES: —¡No! No le devuelva nada, mejor. ¿Sabe cómo los conozco yo a estos compadritos?
- CHICO: —*(Desde la puerta)*. ¡Loco! *(Sale corriendo)*. ¡Hacete ver, trastornao’! *(Voz que se aleja)*. ¡Andá al psiquiatra, pelotudo!
- ULISES: —¡Andá, melenudo, maricón! Hacete el guitarrista frente al espejo, andá.
- EL HIJO: —“Padre / Con mis amigos yo me iré-é-é / Tatatatán / Muy lejos de esta suciedad”.
- ULISES: —¡Pero andá a laburar, pedazo de grandote! Agarrá los libros. A tu edad tiraba un carro yo, prácticamente solo. Ni pa’ caballo tenía. Y no me quejé nunca. No me quejé, ¡sh! Y ahora le hablan a uno como si nunca hubiese laburado.
- DON ÁNGEL: —Cálmate, Ulises.
- ARTURO: —Ya está, ya se fue.
- ULISES: —¡Sh! Ya te va a tocar la colimba. Ahí te van a hacer hombre.
- DON ÁNGEL: —Bueno, ya pasó, hombre. ¿Verdad que sí?
- ULISES: —Sí, sí. Fue por usted, don Ángel. ¿Cómo le va a faltar el respeto así?
- DON ÁNGEL: —Bueno, bueno. Quédate tranquilo, hombre. Fue un incidente sin importancia. *(Se quita la chaqueta)*. Este... Oye... Ulises, voy un segundo hasta casa. Me cuidas el local, ¿eh?

ULISES: —Sí, vaya, vaya.

Sale.

CHAPA: —*(Desde la puerta).* Está cruzando... ahí tocó el timbre. Ya está. Entró. *(Corre hacia el mostrador a robar maníes y palitos. Los lleva corriendo hasta la mesa).* ¡Dale, Ulises! ¡El vermú!

Ulises llega hasta el mostrador y mira hacia el hijo, ahora sin melena, al lado de Canoso.

EL HIJO: —¡Papi! ¡Hoy un niño me dijo que eras “quinielero”!

Ulises toma una botella y corre hacia la mesa.

ARTURO: —¿Pero qué hacés, boludo? ¡No vamos a mezclar! Traé de la otra, traé.

Ulises vuelve corriendo al mostrador.

EL HIJO: —Papi, ¿qué quiere decir “quinielero”?

Ulises toma la otra botella y vuelve a la mesa. Chapa llena los platitos de la mesa con ingredientes varios, que desbordan y caen por el suelo.

SAMMY: —¿Pero qué hacés? ¿No ves que viene el gallego y se aviva? ¿Qué hacés? Estás haciendo un desastre. ¡Uy, qué cagada! Lleváelos, haceme el favor. Lleváelos, boludo. *(Ulises y Chapa, desesperados, intentan llenarse los bolsillos con maníes, sin éxito. Sammy corre a la puerta).* ¡Ahí viene el gallego! ¡Metele!

Chapa y Ulises alzan desesperadamente las campanas de vidrio sobre el mostrador. Arrojan dentro puñados de ingredientes que retiran de sus bolsillos.

EL HIJO: —No te preocupés, papá, que yo los reviento si es algo malo. ¡Yo te defiendo!

SAMMY: —*(Corre a la mesa).* ¡Ahí viene! ¡Ahí viene!

ARTURO: —¡Mirá lo que hicieron! Todo mezclado está. (*Intenta poner “cada cosa en su sitio”*). Los maníes van acá.

ULISES: —(*Atragantándose*). ¡Cómanselos, cómanselos!

DON ÁNGEL: —(*Entrando*). Ay, Dios, que estas mujeres tienen la cabeza hecha de madera. Le digo a mi mujer, mira que... (*Advierte el desorden*). Oye, ¿qué pasó aquí?

CHAPA: —(*Intenta disimular. Tira los dados, pero habla con la boca llena.*) Tachame el as.

Don Ángel se acerca a la mesa. Toma un puñado de maníes como si fuesen arena y los deja caer de su mano. La mesa se avergüenza. Cabizbajo, vuelve al mostrador y lo acomoda. Toma un escobillón y barre. Luego toma una botella del mostrador, la coloca dentro de la alacena y cierra con llave, mirando de reojo a la mesa, que lo mira en la misma forma.

ARTURO: —No juego más. Se me hizo tarde.

SAMMY: —A mí también. Te acompaño.

Se levantan y salen.

CHAPA: —(*Segundos después*). ¡A mí también se me hizo tarde!

Sale. Ulises y don Ángel solos. No se atreven a mirarse. Entra la Mujer.

LA MUJER: —Buenas tardes, don Ángel. Si no es mucha molestia, ¿no me tendría estas sodas en la heladera? ¡No me enfría nada!

DON ÁNGEL: —Cómo no, hija, cómo no.

LA MUJER: —(*Mira a Ulises*). ¿Le pasa algo a Ulises?

DON ÁNGEL: —Pregúntaselo a él. (*Don Ángel sale por la puerta trasera*).

LA MUJER: —¿Te pasa algo, Ulises?

EL HIJO: —¡Mami! ¿De qué trabaja papá? Hoy un chico en la escuela me dijo que...

ULISES: —¡Nada me pasa! ¿Qué me va a pasar?

LA MUJER: —No me grites así, te va a escuchar don Ángel.

ULISES: —¡Que escuche, qué me importa! ¡Que escuche lo que tenga que escuchar!

LA MUJER: —(*Acariciándose los codos, mira el panorama*). No hay un alma en este boliche.

ULISES: —¿Y a mí qué me importa? No soy el dueño yo.

- LA MUJER: —¿Viste el bar de enfrente? ¡Está así de gente! Y si esto llega a cerrar, ¿qué vamos a hacer?
- ULISES: —Yo estoy cómodo acá, mal que mal.
- LA MUJER: —Pero no viene nadie. No es negocio. Y si llega a cerrar...
- EL HIJO: —¡Papi! ¿Sabés qué me dijeron en la escuela?
- ULISES: —Pará, pará. ¿Qué me querés, volver loco?
- LA MUJER: —Te va a escuchar don Ángel.
- ULISES: —Yo estoy pensando en mi hijo, no estoy pensando en si el boliche esto o el boliche de enfrente. Tengo el nene acá. (*Entrecejas*). Estamos metidos en una cosa, ¡histórica! ¿O no entendés vos?
- EL HIJO: —¡Mamá! ¿Qué quiere decir “pizarro”?
- ULISES: —El nene está ahí, como San Martín, los patriotas. Algún día va a ser un héroe. Un personaje.
- LA MUJER: —Yo no tengo ninguna necesidad de que sea un héroe. Hubiese preferido que estuviese acá.
- EL HIJO: —¡Mami!
- ULISES: —En el futuro de la historia, su nombre va a estar... ¡inscripto! ¿No te das cuenta vos? Yo no soy nadie, nena. No figuro yo. No figuré nunca. Pero el nene, la gente que vaya a las Malvinas de paseo, a trabajar, a conocer... va a leer su nombre. Va a decir... (*Señala el piso*). “Mirá, Ulises Gentile hijo. ¿Quién habrá sido? Un soldado. Un tipo que vino acá y se la jugó. Por sus padres, por su madre, por su país, por sus amigos. El tipo vino y sin decir esta boca es mía...”.
- LA MUJER: —¿Adónde lo estás leyendo eso?
- ULISES: —(*Mira su propio índice*). ¿Eh? Y... No sé, qué sé yo. Los monumentos, los homenajes, las plaquetas.
- LA MUJER: —¿Adónde están las plaquetas?
- ULISES: —En las paredes. De las casas. Del campo de batalla. No sé...
- LA MUJER: —Vos señalabas la tierra, como si...
- ULISES: —¡Pero no! ¡No! (*Se le echa encima para pegarle, pero no llega a hacerlo*). ¡Me querés volver loco vos, carajo! ¡La trinchera te señalo! Eso es. La trinchera. “En esta trinchera, señores, peleó un verdadero hombre de la Patria. El señor Ulises Gentile hijo”.
- LA MUJER: —¿Que adónde está ahora?
- ULISES: —Que actualmente... ejem... se desempeña en un altísimo cargo del ministerio como premio a sus esfuerzos de heroísmo, en pro de esta gran institución que hemos construido entre todos.

- LA MUJER: —(*De rodillas*). ¡Ay, gracias, Dios mío, gracias!
- ULISES: —(*La alza con violencia. Ella se aferra a sus pantalones*). ¡Pero salí de acá, desesperada! Parecés una de esas locas de... manicomio ya, al final.
- EL HIJO: —No se peleen, mami, por favor.
- ULISES: —Hacés de una cosa de nada, como es una guerra, una cuestión de vida o muerte.
- LA MUJER: —(*Se persigna*). ¡Gracias, Dios mío, por ese puesto importante! ¡Que no sea un don nadie como el padre! ¡Gracias! ¡Gracias!
- ULISES: —(*Al cielo, con la mano de revés junto a la boca*). ¡El padre paró la olla treinta años acá abajo!
- EL HIJO: —¡No se griten, por favor!
- LA MUJER: —¡Si el padre se hubiera movido a tiempo, habría conseguido un acomodo, se habría salvado el nene de ir ahí, que se lo llevaran!
- ULISES: —Bien orgulloso que estoy yo de mi pibe. Bien contento que estoy yo de que haya ido.
- LA MUJER: —Ojalá le consiguieran un puesto a él, en vez de al nene.
- ULISES: —¡Hay cada reventada acá abajo!
- LA MUJER: —¡Se llenan la boca hablando de lo que hicieron los chicos!
- ULISES: —¡Viejas putas, eso es lo que son!
- LA MUJER: —Y son unos cobardes que no han servido ni para parar la olla en la casa.
- ULISES: —(*Se le arroja como para pegarle con una botella en el suelo*). ¿Qué decís? ¿Qué decís? ¡Repetilo!
- LA MUJER: —Dejame, dejame, ¡asesino!
- ULISES: —¿Asesino? ¿Yo asesino?
- EL HIJO: —¡Mami! ¿Qué quiere decir que eran “pizarros”?
- ULISES: —¿Quién es el asesino? Pero decime una cosa... (*La amenaza con la botella*). ¿Vos querés que venga el nene? ¿O querés que se haya muerto?
- EL HIJO: —¡Me lo enseñaron en la escuela!
- ULISES: —Decidite, ¿eh? Decidite. (*La suelta. Se levanta*). O dejame en paz.

La mujer se levanta con la mirada perdida. Arregla su pelo y ropas.

- EL HIJO: —¡Mamá! Escuchame, por favor. ¿Qué quiere decir que los granaderos eran “pizarros”?

LA MUJER: –“Bi-zarros”, nene. Bizarros.

EL HIJO: –¡“Bizarros”! ¿Qué quiere decir?

LA MUJER: –Y... que eran altos, rubios... De ojos celestes.

EL HIJO: –¡Ah! Mamá, ¿entonces papá no es bizarro?

ULISES: –¿Qué querés decir? Que te doy un cachetazo.

EL HIJO: –¿Por qué? ¿Por qué te la agarrás conmigo?

ULISES: –¿Hiciste los deberes, hiciste?

EL HIJO: –¡Sí que los hice! Del combate de San Lorenzo. Sesenta granaderos vencieron a trescientos realistas en dos minutos. ¡Papá! ¿Dónde queda el convento de San Lorenzo?

ULISES: –¿Y dónde va a quedar? Queda ahí... Este... ¡Pero hacé los deberes, mocoso de porquería! Y no me hinchés a mí, que tengo muchas cosas que pensar.

LA MUJER: –Queda en las barrancas del Paraná, cerca de Rosario.

EL HIJO: –¡Qué grande San Martín! Papá, ¿por qué no sos pizarro vos?

LA MUJER: –“Bi-zarro”, nene.

EL HIJO: –El sargento Cabral se cayó del caballo de San Martín y, cuando vino un enemigo a asesinarlo a San Martín, con la espada a traición, vino el sargento Cabral y se le tiró encima. Le clavó en las tripas al otro y lo salvó.

ULISES: –¡Y eso lo sabe todo el mundo! ¿Eso te enseñan en la escuela? Este... ¿Y qué fue lo que pasó, entonces? Yo pa’ ver si sabés, ¿no?

EL HIJO: –Vino un realista por atrás, ¡y lo clavó al sargento Cabral por la espalda!

ULISES: –¡Pero qué hijo de puta!

LA MUJER: –¡Ulises!

EL HIJO: –Un niño dijo: “gallego hijo de puta”.

LA MUJER: –¡Nene!

EL HIJO: –Y el sargento Cabral lo salvó a San Martín y declaró que se murió contento, feliz, que daba gusto lo contento que estaba... ¡si estábamos juntos, papá, yo te salvo, no tengas miedo!

ULISES: –¡Sh! ¡Sh! ¡Escuchalo! ¿Miedo quién? ¿Tu padre, miedo? ¿Pero vos sabés quién es tu padre, pedazo de mocoso de porquería? Mirá si cuando yo tenía tu edad me iba a achicar porque un grandote me cargaba...

EL HIJO: –¡Mentira, mamá! ¡Mentira! Yo no me achiqué.

ULISES: –(*Burlas infantiles*). Ah, ¿viste que era cierto? Mirá cómo te ponés.

- EL HIJO: —Mentira, mamá, mentira. Yo no le tengo miedo. Lo esperé en la calle, lo esperé. “Mariquita, ¿quién?”, le dije. “A ver, decime mariquita ahora”.
- ULISES: —Andá, qué le vas a decir eso. ¡Fuiste y te escondiste atrás de la maestra, fuiste! ¡Qué le vas a decir eso!
- EL HIJO: —Dice mi papá que la próxima vez te ponga los ojos así, te ponga, si me decís mariquita.
- ULISES: —Ah... “La próxima vez”.
- EL HIJO: —¡Ma’ qué la próxima vez! Ahora mismo, te rompo la jeta, te rompo, ¡por hijo de puta!
- LA MUJER: —¡Nene!
- ULISES: —Dejalo, que se haga hombre, dejalo. ¿O qué querés, una mariquita en casa, vos?
- EL HIJO: —Entonces, nos empezamos a pelear y... todos que gritaban que sí, que no, que dale y dale... (*Paulatinamente, su voz torna de infantil a grave*). Y era un griterío bárbaro, no se entendía nada, de los ruidos. Y él se tropezó y se cayó. Y se quería escapar. Pero no podía. ¡Si le dolía todo, le dolía! ¿Sabés cómo tenía la trompa?
- LA MUJER: —No quiero que mi hijo se pelee.
- EL HIJO: —Entonces... me acerqué con cuidado. Por si se estaba haciendo el lastimado, ¿no? (*Empuña un fusil imaginario*). Lo toqué un poco. Y lo di vuelta. Y pensé, ¿no? Pensé: “Y ahora... ¿qué hago?”. Parece mentira, mamá, todo lo que un hombre puede pensar en ese momento. Sentí que tenía sed, que las piernas me temblaban, que estaba por hacerme encima como si fuese un chico. El tipo era un morocho, estaba reventado, ni respirar podía, todo sangre era el hijo de puta. La gente gritaba más que nunca. Y yo pensaba: “¿Qué hago ahora con este tipo. ¿Qué hago? ¿Qué hago? ¿Qué hago?”.
- LA MUJER: —¡No quiero que mi hijo mate a nadie!
- EL HIJO: —Miré al negro Carmona: liquidado. Busco al tucu Paladino: no lo encuentro. Sentí que me subía otra persona. Yo era otro tipo, ¿entendés? No era yo. Cerré los ojos y...
- LA MUJER: —¡No quiero que maten a mi hijo!
- EL HIJO: —(*Descarga golpes con su bayoneta imaginaria*). ¡Le di, le di, le di, le di!
- LA MUJER: —¡Basta! ¡Basta!
- EL HIJO: —¡Y tomá, tomá, y tomá y tomá!
- LA MUJER: —¡Basta!

DON ÁNGEL: —¿Qué ocurre, qué ocurre?

ULISES: —(*Tras unos largos segundos. Ya calmados*). No, nada, don Ángel. Ella estaba preocupada porque ve que hay poca clientela y... discutimos, nada más.

DON ÁNGEL: —Ah, comprendo, comprendo. También yo estoy preocupado.

LA MUJER: —Yo... me voy a casa. ¿Me tiene esos sifones, don Ángel, si no es mucha molestia?

DON ÁNGEL: —Ve tranquila, hija.

LA MUJER: —Nos cortaron la luz, usted sabe, sin dar ningún aviso. Evidentemente un error de esos sinvergüenzas que son.

DON ÁNGEL: —Ve, ve, no te hagas problemas.

III

DON ÁNGEL: —(*Saliendo a la calle*). Ulises, yo voy hasta casa un momento. ¿Podrías? No, nada.

ULISES: —¿Podría qué, don Ángel? Dígamelo, por favor.

DON ÁNGEL: —No, hombre, nada. Quédate tranquilo.

ULISES: —No, no, pídamelo, don Ángel, por favor.

DON ÁNGEL: —Que no, que no necesito nada, hombre. Quédate tranquilo ahí, y haz... ¡lo que tu conciencia te indique!

Sale.

ULISES: —(*A la puerta*). ¡No, don Ángel, yo le cuido, don Ángel! Me planto acá y no entra nadie acá. ¡Le tocan una galletita y los mato, don Ángel! Soy su amigo yo, o qué soy, a la final, yo. (*Va hacia el mostrador tomándose la cabeza. Chico 2 entra*). ¿Y vos qué hacés acá? ¿Adónde vas vos?

CHICO 2: —A hablar por teléfono.

ULISES: —¿A hablar por teléfono? ¡Je! ¡A hablar por teléfono! A afanarte las fichas, venís, seguro, porque no está el gallego.

CHICO 2: —¿Qué gallego?

ULISES: —¿Qué gallego? Ah, son todos piolas, son ustedes. Nosotros somos viejos boludos, nos chupamos el dedo nosotros. Acá no está el

gallego, no habla por teléfono nadie, me entendés. No se habla con nadie y se acabó, ¡carajo! ¡No se habla! ¡Con nadie!

CHICO 2: —(*Saliendo*). ¿Pero qué están, locos están en este boliche?

ULISES: —¿Loco quién, la puta que te parió? (*Corre hasta la puerta*). ¡Te voy a dar, loco! ¡Loco están ustedes, que no respetan a nadie ya! Porque se va el gallego, pobrecito, y ya le quieren robar todo, pobrecito. Todos piolas son. Pero yo me quedo acá, eh. De guardia, me quedo. Donde vea algo sospechoso, que vea, ¡y hago un quilombo! Le vuelo la cabeza al primero que se asome.

EL HIJO: —¡Yo también, viejo!

ULISES: —¿Vos también qué, mocoso de porquería? ¿O te creés que yo me olvido que vos eras como este sinvergüenza? Puro rocanrol, Raphael, Palito Ortega...

EL HIJO: —¿Viene el Gallego, viejo?

ULISES: —¿No ves? ¿No ves que sos igual a todos vos? Ya estás preguntando si viene el Gallego.

EL HIJO: —¿Viene o no viene?

ULISES: —(*Cargando el escobillón como un fusil, mira por la puerta*). No viene... ¿Por qué?

EL HIJO: —¡Venime a buscar! Antes que el Gallego venga.

ULISES: —¿Qué te vaya a buscar adónde?

EL HIJO: —Acá. Estoy solo, viejo. Te necesito.

ULISES: —Pero yo... yo no sé qué hacer. No sirvo para nada yo.

Explosión, gritos.

EL HIJO: —¡Agachate, viejo!

ULISES: —¿Dónde estás, nene?

EL HIJO: —¡Vení, papá, vení! (*Nuevas explosiones, relámpagos, gritos*). Viniste, viejo. No es fácil llegar. Está el campo minado. Y hay guardias a lo largo de la costa.

ULISES: —Pero yo quería verte, nene.

EL HIJO: —Aquí hace frío. Tomá mi capa.

Lo ayuda a subir al mostrador, se sientan como ante un fogón.

ULISES: —Dicen que soy cobarde. Me atacan.

EL HIJO: —No des pelota, viejo. No cualquiera se asoma a estos lugares.

ULISES: —Eh, no es lo mismo. Vos vas al frente. Ahora mismo, si llegan a venir los enemigos, yo salgo rajando. O me muero. ¡Del susto! De la impresión. Pero vos... vos sos guapo, nene. Mirá lo que te estás bancando. Y yo que pensaba que eras un... un... qué se yo.

EL HIJO: —¿Un qué, viejo?

ULISES: —Qué se yo. Con las cosas que cantabas, la melena. Llegué a pensar cualquier cosa, mirá.

El hijo lanza una carcajada.

VOZ: —¿Quién anda ahí?

EL HIJO: —¡Sh! ¡Gentile, mi cabo! Todo en orden. (*A Ulises*). Sh, no hagamos ruido, a ver si se avivan. No se pueden recibir visitas acá.

ULISES: —¿Y por qué no? ¿Soy tu padre o no soy tu padre?

EL HIJO: —Sí, viejo, pero esto... ¡Estamos en guerra, estamos! Están los campos minados. Vos te creés que es un parque y... te volás por el aire.

ULISES: —Pero, nene, si no vengo así, ¿cuándo querés que venga? Y si en una de esas después, por hache o por be, no nos vemos más...

EL HIJO: —No seas cuervo, viejo, dejate de hinchar las pelotas.

ULISES: —Cuervo no. Yo no estoy para estas impresiones. Siempre he tenido una vida tranquila. Con sobresaltos, con sacrificio, con dignidad. Pero estas cosas... Ahora mismo, ¿cómo me voy de acá, me querés decir?

EL HIJO: —Como viniste.

ULISES: —¿Y no me decís que está el campo minado?

EL HIJO: —¿Y qué querés, tomar un colectivo? Volvé sobre tus pasos.

ULISES: —Ah, qué vivo. Es que cuando vine no sabía que estaba el campo minado. Ahora que lo sé, ya no me acuerdo ni cómo me llamo. Mirá, llegan a aparecer los gurkas ahora y... ¡Ay, Dios mío, pa'qué habré venido! ¡Te hubiera escrito una carta!

EL HIJO: —Mirá, viejo. Llegan a aparecer los gurkas ahora y... ¡Ojalá vinieran ahora! Hace noches y noches que los estoy esperando. Escucho los ruidos, los combates, allá lejos, atrás del monte, ¿lo ves?

ULISES: —Yo no veo nada. Está oscuro, nene.

- EL HIJO: —Porque sos nuevo, acá. Con el tiempo se te acostumbran los ojos. Aprendés a ver cosas que antes ni te imaginabas que existieran. Esta es otra noche, viejo. Es una noche distinta.
- ULISES: —Me da miedo, nene, cómo hablás.
- EL HIJO: —No tengas miedo, viejo. No hay de qué tener miedo. Yo... escucho los ruidos, allá lejos, los disparos, que se acercan y se acercan. Los estoy esperando. No vayas a creer que tengo apuro. No hace falta. Sé que van llegando y llegando. Y cuando me toque el turno, ¡acá estoy listo! Y con mi viejo al lado.
- ULISES: —¡No! ¿Yo? Ma' sí; si tienen que venir, que vengan. Al primero que se asome le tiro una bomba que...
- EL HIJO: —Así te quería escuchar.
- ULISES: —¿Qué te creés? ¿Que me chupo el dedo yo? ¿Que mi hijo está peleando como un guapo y yo pasando quiniela en el *feca*, como si nada ocurriera? ¡Se acabó, señor! Ulises Gentile también dice basta, como corresponde, cuando llega el momento.
- VOZ: —¿Quién anda ahí?
- ULISES: —¡Sonamos, nene! Nos cagan a tiros ahora.
- VOZ: —Dije quién anda.
- EL HIJO: —Es mi padre, cabo. Vino a verme.
- VOZ: —Aquí no hay visita que valga. Retírelo inmediatamente.
- EL HIJO: —Mi cabo, no pudimos despedirnos. El necesitaba venir acá. Y yo necesitaba, también. Es un minuto, nomás, mi cabo.
- VOZ: —No hay minuto ni minuto. Y se acabó.
- EL HIJO: —Mi cabo, entiéndalo. ¿Usted no tiene hijos, acaso? ¿No quisiera ver a su familia un rato, aunque sea despedirse?
- VOZ: —¡No le permito!
- EL HIJO: —Es un minuto, nada más. Despedirnos.
- VOZ: —Un minuto nada más. Y se acabó.
- EL HIJO: —Gracias, mi cabo.
- ULISES: —Yo me voy, nene, a ver si me fusilan...
- EL HIJO: —Quedate acá.
- ULISES: —Pero ese tipo tiene una voz que...
- EL HIJO: —Pasa nada. Buen tipo. Correntino. Parece malo, pero...
- ULISES: —Será bueno, pero parece un tira cómo habla. ¡Uy, nene! ¿Qué son aquellos fogonazos?
- EL HIJO: —Los combates. Hoy están más cerca.

ULISES: —¿Cómo combates? ¿De noche pelean?
EL HIJO: —Cada día, cada noche. Más cerca.

Comienzan a sentirse rumores de bombardeos y batalla.

ULISES: —No... no vengan. Acá no.

Se pone de pie sobre el mostrador.

EL HIJO: —Bajate, viejo, de ahí. Ponete cuerpo a tierra.
ULISES: —¡No me bajo nada!
EL HIJO: —¡Te van a meter un tiro!
ULISES: —¡Y qué me importa a mí que me peguen un tiro ahora! Quiero que mi hijo vea quién es su padre, que no se lleve una mala imagen de mí. Las cosas que le ha dicho la madre, que le han dicho todos. ¿Adónde están, ahora, los que decían de mí esas cosas? *(Se abre la camisa)*. ¡Tiren, hijo de puta! Pero a mí tíenme, no a los pibes. ¡Nene, nene!
EL HIJO: —Sí, papá.
ULISES: —Vos te me quedás ahí, cuerpo a tierra. No te me movés de ahí, que a estos tipos me basto y sobro para pararlos. *(Explosión)*. ¡Ah, esto es lo que yo quería, así van a saber quién soy! Yo también quiero un monumento. Vos solo no, yo también. Que sepan que yo laburo. *(Haciendo bocina con las manos)*. ¡Yo laburo, hijo de puta, soy un hombre de bien! ¡Como los pibes, que van al frente, los pibes, y yo también, qué me importa lo que diga mi señora! ¿O no es así, nene?
EL HIJO: —Agachate, viejo, que te ven.
ULISES: —¡Parate! Que tu padre te proteja.
EL HIJO: —Ya sé. Pero de noche, no...
ULISES: —Te dije que te pares.
EL HIJO: —De noche, no. De día no me importa. Aunque tiren incendiaria. Aunque tiren la prohibida, que saca la piel y hace morir despacito. En sufrimiento. Después vienen los gurkas y te cortan. No me importa. Pero de noche es otra cosa. No me gusta.
ULISES: —Nene, querido, a vos no te van a dar, ni de día, ni de noche.
EL HIJO: —¡Ellos ven de noche! Yo sé lo que te digo. Como el diablo, ven. Yo no veo. Pero ellos vienen. Y saben. Te pegan: son guachos, son

brujos, te adivinan. No tenés ni que moverte: te matan. Y se ríen. Con los dientes grandotes, gastados, como los del abuelo Ulises.

ULISES: –Tu abuelo era un hombre grande... por eso los dientes...

EL HIJO: –Cuando se hace oscuro, se viene a visitarme. Abre la boca y se le salen ratas. Le digo: “andate, no me vengas a buscar acá, no te conozco”.

ULISES: –No viene el abuelito, es mentira, te parece.

EL HIJO: –¡No quiero darle un beso!

ULISES: –Por favor, no me des este disgusto.

EL HIJO: –¡No quiero darle un beso! Está amarillo, no es mi abuelo.

ULISES: –Despedite como un hombrecito.

EL HIJO: –Le cae la sangre, las uñas largas, que me abrazan. ¡Y yo no quiero, papá, no quiero!

ULISES: –Estás loco. Ves visiones. ¡Je! ¡Tan chiquito y ves visiones! A otros tipos les lleva una vida ver visiones. Tienen que perder las cosas que más quieren pa’ venirse locos, pa’ estropearse y ver las cosas que vos ves...

EL HIJO: –Le crecieron alas. Si prendés la luz, se vuela. Estoy tranquilo. Si se hace oscuro, me asusto, me hago pis, pero es porque me asusto... ¡No apagués la luz, papá, por lo menos esperate a que me duerma!

ULISES: –Pero... ¡son visiones! La locura. La demencia. Parecen los colifas, las cosas que decís, le tienen miedo a cualquier cosa, pobrecitos, se han piantado, que no quieren escuchar la gente que les diga las verdades, las verdaderas cosas que ocurren en la vida.

EL HIJO: –Por eso, papá. Prendé la luz.

ULISES: –No...

EL HIJO: –Yo le tengo miedo al oscuro.

ULISES: –¡Nada! Se apaga. Se acabó. Qué miedo ni miedo, me van a venir a mí. ¿Sabés la cuenta que viene de la luz, después? ¿Quién la paga, eh? ¿Qué le digo al cobrador? Mi nene, señor cobrador, que le tiene miedo al oscuro.

EL HIJO: –¡Al oscuro no! Es que vienen los fantasmas.

ULISES: –Tengo un hijo visionario, señor, eso es lo que pasa. No se crea que se mama tan chiquito. Para mí son las cosas que le enseñan en la escuela, del respeto, de los padres, los abuelos. Así es que los educan ahora. Yo le hubiera dicho a mi padre que mi abuelo

era un fantasma, un bicho repugnante, me hubiera dado una patada... “Dele un beso a su abuelito y se acabó, carajo”. (*Crece el bombardeo*). “Meta la cabeza en el cajón, qué me importa que no alcance”. “Yo lo subo. Y no se me haga el cocorito, que lo dejo a vivir ahí adentro”.

EL HIJO: —¡No, ahí adentro, no! Soy chiquito todavía, no me encierren.

ULISES: —“El deber se cumple como un hombre, o no se cumple y se acabó, carajo”.

EL HIJO: —No me encierren...

ULISES: —Para eso los mandan a la escuela, que no respetan ni al Cielo, ni al abuelito, a la memoria de su padre, pobrecito, una vergüenza...

EL HIJO: —No quiero en el oscuro, en el oscuro no...

ULISES: —Por favor, habrase visto. Estando el padre, acá, que lo protege. Que lo cuida. (*Las sombras, siluetas oscuras, ingresan y comienzan a rodearlo, agazapadas*). Es tu padre el guapo que está hablando. Contestale. ¡Nene! ¡Nene! (*Las sombras se le echan encima. Forcejean*). ¡Nene, nene, contestame, por favor! ¡Hijos de puta, no tiren, no tiren! ¡Agggghhhhh!

Se enciende la luz del local. Las sombras se revelan como Don Ángel, Sammy, Chapa y Arturo.

DON ÁNGEL: —¿Pero qué es lo que te pasa, hijo? ¿Qué es lo que estás haciendo?

ULISES: —¡Nene, me atraparon! Tirales una bomba, volemós todos.

ARTURO: —Ulises, hermano, ¿qué te pasa? Tranquilízate, mi viejo.

SAMMY: —No podés seguir así cada segundo del día, hasta que te mueras. ¡Nos vas a volver locos a todos!

ULISES: —¡Tiren, hijos de puta! Si le tiran a mi pibe, tírenme a mí también. Yo no me entrego un carajo, hijos de puta. Me llevo a mi pibe yo. ¿Dónde lo metieron? Recién estaba acá, estaba. Acabo de verlo yo.

SAMMY: —Largá que es mentira eso. Terminala, borracho de mierda.

ULISES: —Nos van a bombardear a todos.

CHAPA: —Pero en qué cabeza cabe, Ulises.

ULISES: —Acá no se rinde nadie si a mí no me lo dan a mi pibe. Me van a pedir de rodillas que termine la guerra y yo no les voy a dar el gusto. Yo no quería la guerra. Me mandaron a mí. A buscarlo a mi pibe fui yo a la guerra. Por eso estoy acá, y no me voy nada.

SAMMY: —Estás en el bar, viejo boludo.

ULISES: —En cuanto termina la guerra, quiero a mi pibe en casa yo.

SAMMY: —¡La guerra terminó hace dos años, Ulises! ¡Hace dos años!

ULISES: —Yo... yo...

SAMMY: —La guerra terminó hace dos años. Despertate... (*Lo abraza. Ulises se sienta, vencido*). Terminó hace dos años.

ULISES: —(*Pausa*). Sí, ya sé, boludo, que terminó hace dos años. ¿Qué te creés, que estoy loco yo? Es que... pienso en el Ulisito, a veces, y se me va la cabeza. (*El hijo, de civil, melena larga, sobre el mostrador, jean, zapatillas, camisa suelta, sentado*). Pero yo sé que... lo que pasó pasó. Listo, ¿no? No vamos a estar siempre dando vueltas sobre lo mismo. Uno estará loco, pero no es boludo.

CHAPA: —Ay, Ulises, que nos vas a volver locos a nosotros, viejo. ¡Esta es otra etapa, querido, no entendés vos!

Todos ríen aliviados, palmean a Ulises.

ULISES: —Discúlpeme, don Ángel, el desastre que le hice acá.

EL HIJO: —Así, viejo. Disimulá.

ULISES: —Lo que pasa es que... resignarme no es fácil, eh. Para colmo, con mi mujer, hinchando todo el día.

EL HIJO: —Bien, viejo. Zafamos ya. Se lo tragaron.

ULISES: —(*Acomodando sus ropas*). Uno... No es fácil acostumbrarse, pero hay que acostumbrarse. A todo, no. Hay que seguir.

Tambaleando, llega hasta el mostrador. Todos ocupan la mesa, sus "tareas".

EL HIJO: —Los convenciste, viejo. Menos mal, así te dejan un poco tranquilo.

ARTURO: —Quiero retruco.

CHAPA: —No, no se quiere...

EL HIJO: —¿No ves? Estos giles se creen que la guerra terminó.

TELÓN

**ALBERTO DRAGO,
LA GUERRA DE
MALVINAS Y UNA
VARIANTE DEL
NUEVO TEATRO
DOCUMENTAL**

—

Jorge Dubatti

ALBERTO DRAGO, LA GUERRA DE MALVINAS Y UNA VARIANTE DEL NUEVO TEATRO DOCUMENTAL

El “Andrés” al que hace referencia la obra de Alberto Drago que aquí se publica no es un personaje de pura invención ficcional, sino que está inspirado en una persona real: Andrés Fernández Cabral (Buenos Aires, 1963), excombatiente de la Guerra de Malvinas, teatrista, co-autor de *Silencio ficticio* junto con Julio Cardoso (R. Dubatti, 2019: 153-183). Drago explicita su “modelo vivo” en la ofrenda de la pieza: “Dedicado a Jorge Andrés Fernández Cabral y a los chicos de Malvinas”. Cuando fue reclutado, Fernández Cabral vivía en Libertad, provincia de Buenos Aires, pero luego de la guerra quiso radicarse en Río Gallegos, capital de la provincia de Santa Cruz, más cerca de las islas.³⁹ En una entrevista, Fernández Cabral nos contó:⁴⁰

Esta obra fue concebida acá, en Río Gallegos, cuando Alberto [Drago] vio mis cartas de Malvinas. Me pidió fotocopia de las cartas, se las llevó. Alberto cuenta que un día estaba en su estudio y empezó a escribir y a escribir. En la obra hay muchas citas textuales de mis cartas. Se estrenó acá, en un semimontado, en mayo de 2004, en el marco de la Feria del Libro de Río Gallegos.

Alberto Drago (Buenos Aires, 1937, seudónimo de Horacio Alberto Paracampo) es un reconocido teatrista (actor, dramaturgo, director, guionista, docente teatral), autor de numerosas obras: *Sábado de vino y gloria* (1976), *Historias alegremente crueles* (1978), *La Navarro* (1980), *El que me toca es un chancho* (Teatro Abierto 1981), *Yo me mando a mudar* (2002), entre otras. El texto de *Andrés y las palomas de tinta* aparece fechado por Drago en el cierre: 11 de enero de 2004. Se estrenó en formato leído y semimontado, con dirección de Drago, en la X Feria Provincial del Libro de Santa Cruz, realizada en Río Gallegos, el 2 de mayo de 2004. Fernández Cabral recuerda:

³⁹ Para ampliar la información sobre Fernández Cabral pueden consultarse el prólogo de Ricardo Dubatti, el estudio de María Fukelman (“Con la espada, con la pluma y la palabra: estrategias para sanar en *Silencio ficticio*”) y la ficha biobibliográfica incluidos en el mismo volumen (R. Dubatti, 2019: 7-38, 147-152 y 264-265, respectivamente).

⁴⁰ Realizada por *whatsapp* el 14 de marzo de 2020. Todas las declaraciones de Fernández Cabral remiten a esta entrevista.

Nos conocimos con Drago en 1992, en un festival nacional de teatro, en Mar del Plata. Nos volvimos a encontrar en Comodoro Rivadavia, en 1995. Vino más tarde a Santa Cruz como jurado de nuestra fiesta provincial. En alguna oportunidad lo trajimos a Río Gallegos para dar seminarios de dramaturgia. Hicimos varias de sus obras aquí. Entablamos una amistad y, cada vez que yo viajaba a Buenos Aires, nos veíamos para ir al teatro. Alberto sabía que yo era veterano de Guerra de Malvinas y, estando un día en mi casa, le mostré las cartas que tengo. Son muchísimas, sobre todo las que le escribí a mi familia, más otras cartas de otras personas que nos enviaban a nosotros, las “cartas a un soldado que no recibe correspondencia”, como se las llamaba. A las cartas Alberto sumó muchas otras cosas que le conté de la guerra.

Por la reelaboración de las cartas y los testimonios de Fernández Cabral, la poética de *Andrés y las palomas de tinta* puede pensarse como variante del nuevo teatro documental (Hernández, 2019: 135-145) en su cruce liminal de materiales no-ficcionales (provenientes del registro documental de la guerra y la vida de Andrés) y resoluciones dramáticas y escénicas de ficción. Deliberadamente, el nuevo teatro documental promueve y visibiliza la imprecisión de los límites entre no-ficción y ficción, la misma que ya podemos observar *mutatis mutandis* en la vida cotidiana. Se propone como un observatorio ontológico (Dubatti, 2016: 101-144) de las tensiones entre vida y arte, verdad verificable y construcción poética imaginaria.

La estructura de la obra juega con dos niveles de contrapuntos de dos series:

a) un primer contrapunto entre el tiempo de Andrés “hombre maduro” (acaso coincidente o cercano al presente de la representación, 2004) y el tiempo de la guerra (1982);

b) un segundo contrapunto, dentro mismo del tiempo de la guerra (1982), entre los acontecimientos en las islas y los del continente, que se alternan y enlazan.

Está claro que el Joven Uno es el mismo Andrés, pero veinte años atrás (cuando manda el telegrama a su madre en ocasión del cumpleaños, Joven Uno firma Andrés); sin embargo, Andrés maduro regresó a casa y Joven Uno se declarará muerto en la isla. Un Andrés vive, el otro murió.

El texto se propone abierto, polisémico, no determina ni resuelve explícitamente el vínculo causal entre las dos tramas referenciales (2004 / 1982)

del primer contrapunto. La relación entre tiempos puede pensarse como un procedimiento expresionista (Andrés maduro recuerda lo sucedido y la escena objetiva, presentificándolos, los contenidos de los trabajos de su memoria), o como un flashback realista (se actualiza escénicamente el tiempo pasado, pero no como se lo recuerda subjetivamente, sino tal como fue)⁴¹, o simplemente se propone como un enlazamiento de intrigas paralelas sin mediación generadora del sujeto memorialista.

El segundo contrapunto (en 1982) se estructura a partir del intercambio de cartas (“palomas de tinta”) entre las islas y el continente.⁴² En parte las situaciones dramáticas pueden pensarse como la escenificación del efecto de escritura y lectura de las cartas: estas operan como presente de la escritura o la lectura o como epifanías del pasado que restituyen su contexto de enunciación o de recepción. Drago profundiza en la alternancia de escenas entre las islas y el continente el duro contraste entre los que fueron a la guerra (y padecen crecientes condiciones de horror e indigencia y peligro de muerte) y los que esperan, suponen e incluso teorizan impunemente sobre la guerra instalados en la comodidad de su cotidianeidad. En la imagen de estos últimos (por ejemplo, Hombre Uno), Drago critica y denuncia la irresponsabilidad filicida de vastos sectores civiles que exaltaron la guerra. “No se imaginan allá lo que es esto”, afirma el Soldado Tres.

Con inteligencia dramática, Drago cruza en el territorio escénico ambos espacios del contrapunto (el primero, por ejemplo, cuando Andrés dialoga con los soldados muertos, hacia el final; el segundo, cuando los soldados y la Madre comparten el mismo acontecimiento musical). La historia sigue la progresión cronológica de los acontecimientos de la guerra de acuerdo con las fechas de escritura de las cartas. La obra cumple así con una doble función: movilizar la memoria de los espectadores que vivieron los hechos o están informados sobre lo acontecido y difundir información sobre el devenir de la guerra entre quienes la desconocen.

Los tres jóvenes soldados poseen características diferentes, pero el material de las cartas en todos los casos proviene del archivo de Fernández Cabral, como nos explicó en la entrevista:

⁴¹ En ambos casos, los parlamentos de Andrés maduro funcionan como historia de marco y los acontecimientos de 1982 como historia enmarcada.

⁴² Para la relevancia del género epistolar en la constitución de la poética teatral, véase Dornheim (1985: 101-114).

Todos los textos de las cartas que leen los tres jóvenes han sido extractados de mis cartas, más las charlas que tuve con Alberto sobre algunas cuestiones de la guerra. Solo hay leves modificaciones para favorecer la coherencia de lo que Alberto quiere contar en cada situación. Los nombres que aparecen son los reales de mis cartas: yo le decía Pía Pioscano a mi hermanita, que se llama Paola; Odila, que aparece por ahí, era el nombre de la señora de mi jefe en editorial Larousse. La triplicación de los soldados responde a una necesidad de la acción, pero mis cartas han servido para los tres. El episodio de “Níkola” (Drago escribe su nombre con “k”) yo no lo registro en ninguna de mis cartas, pero evidentemente Drago conoce mi historia de amor platónico en Malvinas con la kélper Nicolás Colbert. Hay un solo desajuste: Alberto creyó que yo era de Ituzaingó, y, en realidad, era de Libertad. Se lo dije, pero nunca se corrigió.

La multiplicación de los soldados se justifica además para dar cuenta de la polifonía de experiencias: como dice la dedicatoria, la pieza va dirigida a Andrés y a “los chicos de Malvinas” sobre los que Andrés le habló a Drago.

A la manera del teatro de los muertos (J. Dubatti, 2014: 137-164), Drago se vale del procedimiento de la prosopopeya (da la voz a los que ya no están y no pueden testimoniar), y, al mismo tiempo, hace que Andrés maduro, frente a la muerte de Joven Uno (sí mismo), se pregunte: “¿Por qué puedo hablar con ustedes? ¿Estoy muerto yo también? ¿Por qué puedo hablar con ustedes?”. El símbolo es potente para expresar el trauma: el joven Andrés murió en las islas, el Andrés que regresó ya no es exactamente el mismo que llegó a la guerra. Los muertos expresan líricamente esa realidad dolorosa: unos han “ganado” la tierra que ahora abonan con su cuerpo; el otro se lleva Malvinas en su sangre viva.

SOLDADO UNO: Porque, aunque te vayas, Malvinas se metió en vos. Malvinas es una sirena dorada, que, en tus noches de pozo de zorro, te cantó al oído su cópula de sal y nácar, de arena y luna...

SOLDADO DOS: Adonde vayas, estará latiendo en tu sangre.

SOLDADO TRES: Tu lugar en el mundo tiene que ver con este paisaje, esta luz que todo lo envuelve. Los pájaros de nieve de alas azules, que se desintegran en el mar, y vuelven a nacer en la espuma de cada ola. [Nosotros] nos quedamos...

Es relevante apuntar que, en *Silencio ficticio*, Fernández Cabral actúa su propio texto y evoca su propia experiencia, pero transfigurada en la de un personaje ficcional: Guillermo Soto. Se trata así de un biodrama *sui generis*, de una variante más ficcional del teatro performativo, en la que no coinciden del todo enunciación y enunciado y en la que, acaso por razones terapéuticas o catárticas, Fernández Cabral necesitaba de la mediación de un enmascaramiento en Guillermo Soto. En la puesta en escena de *Andrés y las palomas de tinta*, dirigida por Drago en 2004, también se recurrió a una mediación: Fernández Cabral no fue convocado para encarnar su propio personaje, que estuvo a cargo de otro actor, Rafael Castillo. En el acontecimiento teatral del semimontado, persona, actor y personaje se diferenciaron más aun de lo que plantea el texto de Drago en su relativa liminalidad: la actuación de Castillo acentuó el grado de ficcionalidad del personaje de Andrés “maduro”. Explica Fernández Cabral:

Yo no hice a Andrés porque me dieron una sorpresa. El semimontado fue dirigido en una semana por Alberto Drago, pero sin darme información a mí. Un día lo presentaron y me llamaron como espectador. Conservo en un CD la música original y banda sonora compuestas por Alberto Quercia Lagos.

El código musical, tanto las partituras de las canciones originales como los efectos de sonorización, es parte fundamental de *Andrés y las palomas de tinta*. Estaba compuesto por las siguientes grabaciones (según el diagrama técnico que conserva Fernández Cabral en su archivo, y que el lector puede seguir cuando realice la lectura del texto):

1. Escenario marítimo
2. Melodía viento agua
3. Percusión militar
4. Ráfaga guitarra
5. Bomba aviones – trompeta – orden
6. Palomitas de tinta
7. Sí, señor Nico (canción)
8. Ráfaga guitarra
9. Espejismos y Horizontes (corta)
10. (1º) La paja
11. (2º) Ronda cajita

12. (1º) Andrés (aquí tema 2)
13. (2º) Galtieri
14. (1º) Estruendo de bomba
15. (2º) Estruendo de bomba
16. (3º) Estruendo de bomba
17. (Ráfaga)
18. A vals
19. Canción 1 (estrofa)
20. Onírico
21. Def. de final
22. Final
23. Palomitas de tinta (repetición) / Nico
24. Sí, señor (canción) Repetición

Según la marcación temporal del diagrama técnico, música y banda sonora originales duraban en total poco más de media hora. La dimensión musical, sin duda relevante tanto cualitativa como cuantitativamente (el espectáculo duraba alrededor de una hora, es decir que la mitad era musicalizada), acentuaba la condición no-realista del texto dramático y su puesta, como es característico del nuevo teatro documental (que suele mostrarse deliberadamente artificial, que expone, no oculta su naturaleza de construcción artística).

En su último parlamento, el personaje de Andrés maduro cuenta que, tras el regreso, se convirtió en veterano de guerra y “Le di mis palomitas de tinta a un amigo autor de teatro”. Drago cierra su texto, metateatralmente, poniendo en boca de Andrés la cita de sus propias palabras de dramaturgo. Allí explica el sentido que pretende otorgarle a la escritura de *Andrés y las palomitas de tinta*:

No escribí una historia de guerra y muerte, aunque la guerra y la muerte bailaron sobre las Malvinas su danza macabra... Escribí una historia de amor, una historia de amor muy grande, de niños soldados, de Patria, de madres amasando el pan del regreso, de padres envueltos en la voluta de humo de interminables esperanzas, aguardando la sonrisa luminosa que les devuelva la alegría. Una historia de amor que está en cada una de tus palomas de tinta, Andrés. Y de todas las palomitas de tinta, que reposan con seguridad en muchos hogares, y que... deben seguir volando, entrando, llegando a Las Malvinas. No escribí una

historia de guerra y muerte, Andrés, ¡escribí una historia de amor
muy grande!

El declarado espíritu “amoroso” de la obra es cohesivo con la imagen
de las “palomitas de tinta” (proveniente de las cartas de Fernández Cabral):
símbolos de paz contra el horror de la guerra.

Bibliografía

- Dornheim, Nicolás Jorge (1985) “En busca de una forma (casi) perdida. Teoría y textualidad de la literatura epistolar”. *Revista de Literaturas Modernas* (Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo), 18, 101-114.
- Dubatti, Jorge (2014) “El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria del teatro. Problemas epistemológicos”. En su *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel, 137-164.
- Dubatti, Jorge (2016) “El teatro como observatorio ontológico en las poéticas de la postdictadura: concepciones y pluralismo”. En su *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel, 101-144.
- Dubatti, Ricardo (Comp.) (2019) *Malvinas II. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Hernández, Paola (2019) “El nuevo teatro documental del siglo XXI: fundamentos teóricos en Latinoamérica”. En *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, ed. J. Dubatti. Lima, Perú: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático ENSAD, 135-145.

ANDRÉS Y LAS PALOMAS DE TINTA

Alberto Drago (11 de enero de 2004)

Dedicado a Jorge Andrés Fernández Cabral
y a los chicos de Malvinas

Andrés y las palomas de tinta, sobre las cartas del veterano de Guerra de Malvinas y actor Andrés Fernández Cabral, se presentó en formato leído y semimontado el 2 de mayo de 2004, en el marco de la X Edición de la Feria del Libro Provincial, Complejo Cultural Santa Cruz, Salón de Espectáculos, Río Gallegos, provincia de Santa Cruz.

ELENCO

Rafael Castillo: Andrés

Héctor Villegas: Joven 1, Soldado 1

Nicolás Guix: Joven 2, Soldado 2

Nilda Azar: Madre, Coro Femenino, Voces

Adolfo Manzano: Voz 1, Hombre 1, Hombre Báquico

Cristina Facello: Voz 2, Mujer 1, Coro Femenino, Voces

Elisa Barbiero: Voz 3, Mujer 2, Coro Femenino, Voces

Reynaldo Arrighi: Voz 4, Voces

Mónica Arrighi: Niña, Coro Femenino, Voces

César Bazán: Música y Canto

Alberto Drago: Dirección General

Aclaración: Los textos de Joven 3 y Soldado 3 se fusionaron para esta puesta y fueron leídos por los actores que interpretaban Jóvenes 1 y 2 y Soldados 1 y 2.

Sonido espacial marítimo. Suave. Continuo. Luz onírica en resistencia sobre un hombre maduro.

ANDRÉS: —Estuve ahí, en el lugar exacto. No lo conocía. Nunca había visto el mar. A veces soñaba con un suave balanceo de mi cuerpo flotando sobre olas azules, verdes, blancas de espuma. Con sirenas y caracolas que me miraban desde... abajo. ¿Desde abajo de dónde? ¡Ya no importa! ¡Era tan joven! Mis manos no habían modelado todavía las caricias necesarias... ¡Era tan joven! Mi

cuerpo, un faro alumbrando lo desconocido, lleno de ganas,
florecido en gozo y alegría futura. ¡Era tan joven...! ¡Tan joven, y
no conocía el mar!

Irrumpe melodía con reminiscencias marinas, a la vez que desaparece abruptamente la luz. Un espacio en blanco con la música a la que se incorporan sonidos de viento y oleaje. En un sector opuesto, Joven Uno, vestido de soldado, apunta con su fusil escrutando la noche. El sonido del mar aparece y desaparece.

JOVEN 1: —Querida mamá: Recién hoy podemos escribirles porque el lunes, a las seis horas, llegamos, embarcamos en un avión de Aerolíneas desde El Palomar a Río Gallegos, y de ahí a las islas. Mamá, estoy bien. Quiero que estés tranquila. (*Pausa. Sonríe*). En el momento no te lo dije, pero el desayuno que me preparaste cuando partí fue tan rico... Las tostadas calentitas, la manteca, la mermelada... No te lo dije, pero creo que fue el más rico de mis desayunos.

La luz va saliendo hasta quedar un piazzato muy tenue. En otro sector, una fuerte luz blanca aparece de golpe. La madre lee una carta sentada.

MADRE: —Dice que está bien. “Ahora estoy a unos treinta y cinco kilómetros de la ciudad capital: Puerto Rivero; o sea, Stanley. Posiblemente vayamos de seguridad en el pueblo. No sé cuánto tiempo vamos a estar aquí. Por ahora no pasa nada, excepto el viento y el frío que son muy fuertes...”. Dice que están bien...

VOZ OFF 1: —“La comida y el trato son bastante buenos”. ¡Claro, los tienen que cuidar!

VOZ OFF 2: —¡Si son tan chicos...! Hizo la carpa con Marcelo y un cabo... ¿Qué digo chicos? ¡Chiquilines!

VOZ OFF 3: —¡Son el futuro de la patria! Quiere que estemos tranquilos. Ahora que están cerca de la ciudad, van a escribir más seguido.

VOZ OFF 4: —“Estamos bien asegurados. Las llegadas están minadas, y hay personal de artillería en todo alrededor de las islas. Acá no se sabe nada de cómo están las cosas afuera, pero esperemos que pase pronto. Decile al viejo que lo quiero...”. ¿Cómo no los van a cuidar?

MARCHA MILITAR CON CORO CANTANDO:

de las cosas del afuera, acá no se sabe nada,
acá no se sabe nada, de las cosas del afuera.
Y tampoco nos importa, y tampoco nos importa.
Borombombón, borombombón, bón,
ganaremos, ganaremos esta guerra,
borombombón, borombombón, bón.

Luz dorada sobre el Joven Dos. Se sienta y disfruta el paisaje que describe. Sonríe al hablar. Fuma indolente.

JOVEN 2: —En este veintitrés de abril, las cosas siguen igual, sin novedades de importancia. Las cosas no han variado para nada, sigue igual, y comentarios de todo tipo. Los milicos están como locos, ya no se aguantan más. Solo se espera que las negociaciones terminen esta semana y se arme la guerra o nos vayamos a casa. Ahora hay sol, pero unos días atrás llovió a granel, y como vivimos en pozos, se inundaron, inclusive el del jefe. Todo hasta arriba de agua. Fue bárbaro porque como siguió lloviendo tuvimos que secar las cosas con fuego. Parecíamos linyeras. Yo me mataba de risa, otra no quedaba. No sabés lo que era ir de cuerpo, se te congelaban las “cachas”... Todavía no he recibido ninguna carta de ustedes. Debe haber demora en la entrega. En el único papel que podemos escribir es en este. Yo envié cartas en sobres blancos. Espero que hayan llegado. ¡Hoy es un día hermosísimo! ¡Hemos tenido sol todo el tiempo! Amaneció despejado y espero que termine despejado.

Apagón súbito y estallido de bomba, fuerte y prolongado. Un espacio de silencio. Se va haciendo luz en resistencia. In crescendo de sonidos de aviones en vuelo y batalla. Alguna orden de tácticas de guerra. Queda como referencia para textos de los jóvenes, ad libitum.

JOVEN 3: —Estamos viviendo en las carpitas, y más o menos aguantamos el frío y el viento. ¿Te acordás esa canción que decía...? (*Canta*). “Las olas y el viento, el frío del mar...” Qué distinto todo. También hoy se efectuaron ensayos y simulacros de combate. Los aviones de guerra pasan rozando el suelo a una velocidad bárbara. Hay posiciones en pozos en toda la isla. ¿Qué estás haciendo, mamá?

MADRE:

—(*Amasando pan*). Amasando pan... en cualquier momento puede volver. (*Cambio. Habla como si leyera, sin dejar de hacer*). “Aparentemente va a haber un relevo de Regimientos no se sabe cuando, pero esperamos que sea pronto porque esto es un sacrificio muy grande que estamos haciendo. Ayer a la tarde apareció entre las sierras y al ras del mar que está frente a la ciudad un avión de la fuerza aérea pintado con el color comercial de Aerolíneas. Fue algo bárbaro porque tuvo que esquivar la vigilancia de los barcos ingleses que merodean por la zona y no dejan que nadie se acerque. Ah, escribanme, díganle a todos que me escriban. Las cartas son tan importantes... Son como pájaros que nos cantan al oído del alma...”.

AIRE MUSICAL DE ZAMBA Y CORO:

cuando comienza el día y sigue el viento,
Palomita de tinta, cómo te espero,
Palomita de tinta, cómo te espero.
Vienen y van, vienen y van, vienen y van las palomitas
volando están, entrando están, llegando están
a las Malvinas.
Cuando llega la noche, si duermo, sueño,
Palomita de tinta, con que te espero.
Palomita de tinta, con que te espero.
Vienen y van, vienen y van, vienen y van las palomitas
volando están, entrando están, llegando están
a las Malvinas.
Cuando llegan nostalgias de lo que quiero,
Palomita de tinta, cuánto te espero.
Palomita de tinta, cuánto te espero.
Vienen y van, vienen y van, vienen y van las palomitas
volando están, entrando están, llegando están
a las Malvinas.

Espacio de tiempo. Luz.

JOVEN 1:

—Tengo pensado que, cuando vuelva del Regimiento a casa, me voy unos días de vacaciones.

- JOVEN 2: –Menos a las Malvinas, a cualquier parte. ¿Sabés, mamá? Este es un lugar muy lindo para visitar, pero no para hacer la guerra... Bajaron dos Hércules.⁴³ Casi tocando el agua. Esos aviones traen provisiones y de paso se llevan las cartas. Escriban, eh, no se olviden.
- JOVEN 3: –Estamos viviendo en el pozo de zorro permanente. Dicen que hay algunos ingleses en la isla. No creo que pase nada, pero seguimos alerta. Pase lo que pase, nunca podré olvidarlos ni dejar de quererlos. Rezo todas las noches con mis compañeros o solo. No se imaginan allá lo que es esto. Trato de estar tranquilo, de descansar, pero los milicos creen que uno siempre tiene fuerzas para estar de aquí para allá por cualquier tontería. Están nerviosos, esto algún día tiene que terminar. Uno aquí está inseguro, intranquilo. Pensar cuántas veces uno no se conforma, es egoísta, no le importa del otro, no tiene compasión... Es un asco de hombre, y aquí seguimos siendo los burritos de carga de cualquier milico, para el cual nunca podés estar cansado ni dormido. Si no, sos una nena, un maricón, o un cobarde. Lástima que para los ingleses somos todos enemigos. ¿Qué estás haciendo, mamá?
- MADRE: –Amaso el pan. (*Cambio*). “Pero no te preocupes, estoy bien. Te cuento las cosas como son porque no quiero mentirte. Pero yo siempre para mis compañeros estoy contento, canto, bailo, silbo. Y me río, me río, me río”.

La madre, riendo y arrojando harina al aire, se incorpora al grupo de jóvenes. Entra música. Los jóvenes cantan y bailan. La madre solo baila, muy alegre.

En la guerra lo mejor es reírse, sí, señor, sí, señor, sí, señor.
 Cuando el frío o la lluvia la pólvora te mojó, sí, señor, sí, señor.
 Si al mear hacés cubitos, sí, señor, sí, señor.
 Si al cagar, pobre culito, sí, señor, sí, señor.
 El viento te lo rompió, qué dolor, qué dolor.
 En la guerra lo mejor es reírse, sí, señor, sí, señor, sí, señor.
 El reírse es lo mejor, sí, señor, sí, señor, sí, señor.

⁴³ Aviones de transporte utilizados tanto para el desplazamiento de tropas como para armamento y recursos diversos. (N. del E.).

Y si Dios no la termina, y el que termina soy yo,
en el cielo y a San Pedro, le diré con mucho humor
en la tierra o en cielo, en la paz o en la guerra
el reírse es lo mejor, sí, señor, sí, señor, sí, señor.

MADRE: —(*Retoma su tarea de amasar*). “Lo único que les pediría es que manden papel blanco y sobre, que hay en el cajón del escritorio de mi pieza. Escribanme. Decile a mi hermanita, mi querida Pía Pioscano, que me cuide la bicicleta. Y que me escriba. Escribanme todos, todos. Si no vuelvo, no puedo saber cómo están. ¡Los quiero tanto...! Chau. Hasta pronto. Besos, mami, besos y más besos, mami... Besos...”. (*La madre se levanta. Junto a otras que tiene a su alcance, apoya la carta en la boca del estómago y comienza a girar lentamente, mirando hacia arriba y arrojando besos con las cartas en sus manos*). ¡Besos, hijo...! Muchos besos, hijito querido... Todos los besos, m’hijo, todos los besos que sean necesarios, todos, todos, todos mis besos...

Desaparece la luz. Queda solo un cenital sobre la madre. Esta se sienta y lee. Se insinúa fondo de marcha militar.

JOVEN 1: —Ahora comemos mejor.

MADRE: —Menos mal.

JOVEN 2: —Vivimos caminando de un lado al otro y cargando con cosas...

MADRE: —¿Por qué? ¿Son muy pesadas?

JOVEN 3: —Sí, pero todavía tenemos fuerzas.

JOVEN 1: —En síntesis, lo que mata es el frío.

MADRE: —Te puse ropa de lana, medias, dos bufandas...

JOVEN 2: —No se va nunca el frío, nunca. Ah, decile a Odila que me escriba porque Aguilar es fiaca.

MADRE: —Este Aguilar... Es buen hombre, pero tan tranquilo...

JOVEN 3: —Hoy es un día de pleno sol. Por ahora no pasa nada. Petiso, ¿por qué no me escriben?

MADRE: —Trabaja mucho el petiso; si no, no le alcanza, tuvo otro hijo...

JOVEN 1: —Vos, Claudia, la gordita Alicia... Mirá, si no me escriben, cuando vuelva, los mato...

MADRE: —Ay, hijo, no lo digas ni en broma...

JOVEN 2: —Cuando vuelva... ¿Cuando vuelva? Ta que lo parió, escriban, che.

- JOVEN 3: —Estamos en nuestros pozos de zorro. ¿Te conté qué es un pozo de zorro, mamá?
- MADRE: —(*Se coloca un gorro de cotillón*). ¿Un pozo de zorro? No sé, algo calentito, con pieles... No sé...
- JOVEN 1: —Es un pozo con el ancho y el alto de nuestro cuerpo, cavado en la tierra.

Acordes y coro cantando el feliz cumpleaños a Mamá.

Que los cumplas feliz, que los cumplas feliz,
que los cumplas, mamita, que los cumplas feliz...

Risas y aplausos.

- JOVEN 1: —Estoy bien. Stop. Feliz cumpleaños. Stop. Te quiere, Andrés. Stop. Stop. Stop.
- JOVEN 2: —Tenemos que dormir parados. Stop.
- JOVEN 3: —Supervivencia. Stop.
- LOS TRES JÓVENES:
—(*Como si dispararan*). Stop, stop, stop, carrera march, stop, derecha dre, stop, izquierda quier, stop, stop, stop, stop...
- JOVEN 1: —Y este frío terrible. Felicita a Paola Pía Pioscano por las notas en la escuela. Que guarde los cuadernitos, ¿eh?
- NIÑA: —(*Canta y baila*). “La farolera tropezó, y en la calle se cayó, y al pasar por un cuartel...”. (*Deja de cantar*). La maestra me dijo: “Muy lindo tu cuadernito, muy lindos trabajitos”. (*Va a un pizarrón y dibuja cuatro soldaditos y una bandera*). Querido hermanito. Espero que estés bien. Te diré que acá llueve. Y ayer al mediodía, cuando yo me voy al colegio, se largó la lluvia. Voy los sábados a catecismo.

CORO FEMENINO:

—Padre nuestro que estás en los cielos, que los ingleses devuelvan las islas, y se acabe esta estúpida guerra, que regrese mi hermano a mi casita”. (*Cantan*). “Santificado sea él, tu nombre, venganós a él tu reino, pero más santificado, si me traés a mi hermano, si se acaba esta guerra en las islas, y regresa la paz, la alegría, y en la mesa feliz mi familia. Padre nuestro que estás en las islas, padre nuestro que estás en el frío, padre que estás...

- NIÑA: —En las pruebas me saqué ocho y nueve. La vicedirectora me llevó el cuaderno y me puso “muy prolijito tu cuadernito”. Te diré que para el cumpleaños de mamá vino la Lita, el Mario, Lorena y Tío Coco. La Lita le regaló a mamá un juego de café. El Alberto una caja de masas con dulce. Y mamá se puso contenta porque ese día veintidós de mayo recibió el telegrama tuyo.
- CORO: —Que los cumplas feliz, que los cumplas feliz.
Que los cumplas, mamita, que los cumplas feliz.
- NIÑA: —Hermanito, te diré que saliste en la revista “Para Ti” sesenta aniversario, que estás sentado con los soldados y también están jugando a la pelota. Bueno, no tengo más nada que decirte. Chau, un besote grande a vos. Natalia Paola Fernández.

Termina de dibujar. Cortina de ronda infantil que se diluye.

- JOVEN 2: —El mar es tan distinto a lo que se ve en las películas. Pero tan helado, tan helado... Malvinas es tan bella, tan bella...

Guitarra sonando. Entra voz varonil recitando. Entra mujer que baila con el joven soldado.

Pude imaginarte, Malvinas, pero jamás tan bella.
Pisé tu suelo que siempre fue mío.
Te sentí cerca, muy cerca, dormí en tu falda.
Caminé tus playas hundiéndome en la arena.
Sentí el viento golpeándome la frente.
Disfruté del sol, que apenas entibiaba.
Y en tus días de niebla me esforzaba por verte.
Pude imaginarte, Malvinas, pero jamás tan bella.

Termina danza y mujer desaparece. El joven queda en éxtasis.

- JOVEN 3: —De lo que afuera de las islas pasa, aquí no se sabe nada. Hay bastantes periodistas argentinos, pero nadie sabe nada. Extraño mi casa, mi gente. Te extraño a vos, Alejandra. *(Canta suave)*. “Muchacha ojos de papel, ¿adónde vas? Quédate hasta el alba”. *(Se detiene)*. Hace como un siglo que no los veo, y apenas son cincuenta días... Hoy, extrañé tu pelo, Alejandra. Ese aroma

tuyo, abrazada a mí, la tibieza de tus pechos sobre el mío.
(*Canta*). “Amanecí otra vez entre tus brazos y desperté llorando de alegría”. (*Pausa*). Me decís que estás embarazada. ¡Me siento tan feliz de tener un hijo con vos! ¿Qué dicen tus padres? Ya sé... Somos tan jóvenes para el amor. Podemos morir acá, entre gaviotas y nieve, espuma salada y kelpers indiferentes, pero... ¿no tengo edad para el amor? ¡Mirá, mi vieja te va a entender...! No somos ricos, pero en mi casa ¡seguro un lugar para vos va a haber! ¡Digo, si tus padres te proponen abortar!

PADRE: —¡Por supuesto, tiene que abortar!

MADRE: —¡Eso! ¡Abortar!

JOVEN 3: —¡No lo hagas, Alejandra! ¡No lo hagas, Ale! Yo no sé si vuelvo, mi amor, pero ese hijo nuestro, esa pequeña cosita dentro tuyo... Soy yo. Te amo.

PADRE: —¡Tiene que abortar, abortar!

MADRE: —¡Abortar, abortar!

JOVEN 3: —No lo hagas, Alejandra, querida. ¡Ah, cómo quisiera tenerte a mi lado y no parar de acariciarte! ¡Te amo, te amo, te amo! No puedo prometerte con seguridad que volveré, pero ese hijo, ese hijito... ¡No lo hagas, Alejandra, no lo hagas mi amor, mi amor, mi amor, oh, Dios!

JOVEN 1: —Parece que con los ingleses no hay acuerdo. En los techos de las carpitas se formó bastante escarcha. Hace frío y llueve, el frío está en todas partes. Nosotros con el flaco Luis armados hasta los dientes. (*Pausa*). Anoche nos masturbamos a dúo. De repente apareció una calentura tremenda. ¡Esos pozos de zorro de mierda! Pero anoche en la carpita fue distinto. En los techos, escarcha, un puto hielo que nunca se deshace, y nosotros al palo, con muchas ganas de coger, de estar en casa, de estar con Mariana, de hacer el amor y fumar después un pucho compartido. Desnudos y ahítos, satisfechos. El flaco Luis es virgen, no debutó todavía. Nos pajeamos por esta guerra de mierda que según dicen desató un borracho hijo de puta. Me masturbé. Y mañana me voy a masturbar de nuevo. Hasta ahora no lo habíamos hecho. ¿Por qué? Puedo morir dentro de un rato. Dios me entiende. Como yo trato de entenderlo a él. ¿Cómo no me va a entender? Y si no, que me saque de aquí. ¡Dios mío...! ¡Mariana, Mariana...!

- JOVEN 2: –Cada vez más simulacros... Parece que estuviéramos filmando una película. Pero esto no es una película. Si fuera como en una película, alguien gritaría “corten”...
- VOCES: –(*Gritan*). Corten, corten, corten...
- JOVEN 2: –... Y todos volveríamos a casa.
- VOCES: –Corten, corten, corten...
- JOVEN 2: –Pero no, el frío y nosotros estamos aquí.
- JOVEN 3: –Yo rezo todas las noches por ustedes y por nosotros. Creo que Dios nos va a escuchar. Besos, te quiero, mamá. ¡Escribanme!

Cambia luz al centro del espacio. Ronda infantil de cajita musical. Una niña lee acostada en el piso.

- NIÑA: –“Querida hermanita. Hoy soñé que venías a visitarme a las Malvinas. Y que juntos jugábamos en la playa, y después visitábamos la ciudad. Nos divertíamos mucho y vos jugabas con los chicos malvinenses, que son todos rubios y de ojos claros. También tengo la bolita que encontré y te la voy a llevar de recuerdo. Ojalá no se me pierda. Bueno, quiero que sigas cuidando a ‘Yimi’, ¿y cómo andan el ‘Preguntale’, la ‘Micha michongano’, el ‘Coli-colita’ y el Comanche? Contame si se agregó otro ejemplar a nuestro zoológico. ¡Pía Pioscano, te quiero mucho y me gustaría tenerte aquí! Pero sabés que no se puede porque estamos lejos y hace frío. Tené los cuadernos preparados porque, cuando vuelva, los quiero mirar. Dale un beso a tu ‘seño’ y compañeritos, y deciles que estamos bien y los quiero mucho. Chau. Comprame una cosita y me la das cuando vuelva. Besotes, tu hermano, escribime. Chau, Pía Pioscano”.
- ANDRÉS: –A la distancia los recuerdos se agigantan. Las imágenes se corporizan en sonidos cotidianos que solo cada uno de nosotros puede diferenciar. Parecen iguales, pero son diferentes. Las gotas de lluvia dando contra el cristal, el canto de un pájaro. El viento entre el follaje, el estruendo del silencio. Y el frío, el frío pegándome en la cara una tarde o una noche de un día cualquiera. Tal vez por eso elegí el paisaje patagónico para vivir. Río Gallegos y el océano frente a mí. Mi lugar en el mundo. El verde esmeralda del mar y los ríos de Santa Cruz. O la mirada infinita, más allá de todo, que dirijo

todo los días y cruza las olas, el horizonte sin fin, y llega adonde quedaron mis compañeros. Para siempre. Esos chicos, como yo, que creímos, que creemos en lo que creímos. Un día quizá pueda volver a visitarlos, sin que fachistas londinenses de turno me impidan poner una flor sobre el lugar donde descansan para siempre. ¡Éramos tan jóvenes...! ¡Yo era tan joven, y no conocía el mar!

Apagón. En la penumbra se escuchan fragmentos de distintos noticieros argentinos dando como triunfal el resultado de la guerra de Malvinas. Aproximadamente dos minutos de noticias. Ráfaga musical marcial con guitarra eléctrica. Hombre con referencias signicas al dios Baco —no debe ser un disfraz—, sentado en algo así como un trono o gran sillón. Dos alcahuetes lo apantallan. Uno muy amanerado lo masajea. Tiene en sus manos una copa con bebida.

HOMBRE BÁQUICO:

—... Y que venga el principito, que venga el principito... Lo estamos esperando. *(Bebe. Un alcahuete recoge la copa vacía y le da otra más grande con licor)*. Últimamente, el principito me chupa un huevo. El canciller Costa Méndez los va a emplazar. O se van o los hacemos mierda. *(Bebe. Un alcahuete recoge la copa vacía y le da otra más grande con licor)*. Le voy a decir a la Margaret: “Mirá, Theacher [sic],⁴⁴ váyanse porque aquí palmaron. Te lo dice un macho argentino, que ya es mucho decir”. *(Comienza a reírse. Los alcahuetes le hacen coro)*. “Porque... En Europa... No se consiguen”. “Un macho argentino, que en Europa no se consiguen”.

Vuelve a reír. Estruendo de bomba. Risas. Otro estruendo. Risas. Estruendo.

VOZ OFF: —Hundieron al General Belgrano, hundieron al crucero. Estaba en aguas neutrales. Fue un crimen, un crimen de guerra... Hijos de puta...

Risas. Estruendo. Risas. Estruendo. Silencio. Apagón.

⁴⁴ Muchas piezas teatrales sobre la Guerra de Malvinas juegan con la alteración del nombre de Margaret Thatcher (Inglaterra, 1925–2013), primera ministra del Reino Unido entre 1979–1990. En algunos casos por la dificultad de la pronunciación en inglés de los personajes, en otros por deliberada parodia o, como en este, por situación dramática (el Hombre Báquico está ebrio). (N. del E.).

- HOMBRE 1: –Si estábamos ganando... La radio lo decía, la televisión...
- HOMBRE 2: –La armada inglesa tardaba, tardaba, tardaba en venir. ¿Por qué tardaban tanto?
- MADRE 1: –Bajaron con trajes térmicos especiales, y nosotras tejiendo bufandas en el Obelisco. Fuimos una metáfora de lo que no fue. Mandando chocolate y cartas...
- MADRE 2: –¡Dios mío! ¿Qué habrá sido de mi hijo? ¿Qué habrá sido de los chicos en manos de los ingleses? ¿Los fusilarán? No, ¿por qué harían semejante tontería?
- MADRE 1: –La guerra es, en sí, una tontería. Los soldados no deben pelear más. Que peleen los generales. Debemos aprender a diferenciar ideales de ambición. Los idealistas mueren en el campo de batalla. Los ambiciosos cobran rédito de la pasión de los idealistas. ¡Basta! ¡Que peleen los generales!
- HOMBRE 1: –¿Qué dice, señora? Sin la guerra un país “potencia” no progresa. ¿Cómo van a pelear los generales? La función del conductor es manejar el desorden. En un movimiento ideológico tiene que haber de todo. No se puede ser pragmático y ser idealista. ¿Qué es a la larga un idealista? ¡Un boludo! ¿Y quién planifica? ¿Quién piensa? Lo que pasa es que hay que ser “potencia”. En vez de hacer el dulce de leche y pensar en el fulbito, hay que pensar en cómo, cómo ser “potencia”. Mi abuelo inmigrante llegó al país con una mano atrás y otra adelante. Con una agarrándose los testículos para aguantar la bronca y con la otra tapándose el trasero para que no se lo rompan en el barco mientras viajaba. Y hoy los nietos y bisnietos manejamos una empresa. ¿Cuántos inmigrantes vinieron, calmaron el hambre, se hicieron “la casita” y después “ya está”? A descansar, sembrar tomates y boludeces en la “quintita” del fondo, comer asaditos los domingos, y “ya está”. No, las guerras no solo son necesarias. Son imprescindibles para obligar a los países abúlicos como nosotros a ponerse en acción, para ser “potencia”. ¿O se creen que con Gardel, el Obelisco, el bife de chorizo, el Colón, y la Recoleta ya somos París? Por ejemplo, ¿cómo vamos a dejar de jugar el Mundial de fútbol en Europa por la guerra en Malvinas? ¡Y con Maradona! ¡Por favor, déjese de hablar pavadas sentimentaloides! ¡Hay que intentar ser siempre “potencia”! ¡“Potencia”, “potencia”!

Todos se juntan al hombre y cantan.

Ni libros ni ciencia, Argentina potencia...
Ni libros ni ciencia, Argentina potencia...
Maradóoo... Maradóoo... Maradóoo...
Arriba, abajo, potencia o al carajo...
Arriba, abajo, potencia o al carajo...

Apagón. Ráfaga musical. Luz sobre el joven.

- JOVEN 1: -27 de mayo. Querida mamá. Ayer por la noche no pasó nada. No hubo ni bombardeos ni cañonazos, a pesar de ser una noche clara. Una chica kélper me regaló una radio a pilas, chiquita. Nos miramos y sin hablar nos entendimos. Es muy bonita. Se llama Nikola. ¿Mirá si me enamoro de una kélper? Qué joda. ¡Romeo y Julieta en las Malvinas! ¡El groncho del Oeste y una kélper! ¿Le gustará Ituzaingó a la gringuita?
- JOVEN 2: -Las noticias aquí son muy alentadoras. Dicen que les seguimos hundiendo barcos, dicen, y matando gente. Aquí en esta zona no ha muerto casi nadie, creo que dos o tres soldados y un oficial...
- JOVEN 3: -Todo es feo y es cruel, pero es verdad. Mándenme sobres, casi no se consiguen. Si no, no voy a poder escribirles, y las palomitas de tinta no podrán volar. Aquí hace más, y más, y más frío. Ahora el viento viene del polo sur, en cualquier momento empieza a nevar, me imagino esa nieve de mierda cayendo y cayendo, y bueno, habrá que aguantarse. No sé cómo irán las negociaciones, dijeron que el Papa iba a ir a América. ¿Le darán bola al Papa? Bueno, espero recibas las cartas que te mando. Rezo todas las noches. ¿Por qué no van a salir las cosas bien? Besos, muchos besos, uy, cuántos te voy a dar cuando te vea, mami, una hora, un día, no sé, como una semana seguida de besos, seguidos como las flores de la Santa Rita en verano. Tu hijo, que te quiere.

Ráfaga de valsecito romántico. Los soldados van bailando entre ellos y van diciendo los textos.

- JOVEN 3: –Querido viejo, espero que cuando esta llegue, andes bien, de trabajo también. ¿Sabés? El último veinticinco de mayo pasado aquí fue el más raro de mi vida.
- JOVEN 1: –Ni cuenta que nos dimos de que era feriado. Aquí fue todo normal, lo único que no trabajó fue el Correo.
- JOVEN 2: –Eso sí, bombardearon el aeropuerto. Yo calculo que por vez número cuarenta. Parece que están en el estrecho de San Carlos.
- JOVEN 3: –Dicen que son tres mil ingleses, pero vaya uno a saber. Acá se corren tantas bolas, que no sabés nada.
- JOVEN 1: –La Theacher [sic],⁴⁵ no quiere saber nada de negociar.
- JOVEN 2: –Muchos países americanos nos apoyan. No todos. Hasta hay espías vecinos traidores. Si San Martín resucitara, se vuelve a morir de tristeza y vergüenza ajena.
- JOVEN 3: –Mandale saludos a todos.
- JOVEN 1: –Los extraño. Los añoro. Los amo.

LOS TRES JÓVENES:

–¡Escriban...! ¡Escriban...! ¡Escriban!

Música. Tema “Palomita de tinta”:

Cuando comienza el día y sigue el viento,
 Palomita de tinta, cómo te espero,
 Palomita de tinta, cómo te espero.
 Vienen y van, vienen y van, vienen y van, las palomitas
 volando están, entrando están, llegando están
 a las Malvinas.
 Cuando llega la noche, si duermo, sueño,
 Palomita de tinta, con que te espero.
 Palomita de tinta, con que te espero.
 Vienen y van, vienen y van, vienen y van, las palomitas
 volando están, llegando están, entrando están
 a las Malvinas.
 Cuando llegan nostalgias de lo que quiero,

⁴⁵ Sobre la forma en que aparece escrito el nombre de Margaret Thatcher, véase la nota anterior. (N. del E.).

Palomita de tinta, cuánto te espero.
Palomita de tinta, cuánto te espero.
Vienen y van, vienen y van, vienen y van, las palomitas
volando están, llegando están, entrando están
a las Malvinas.

ANDRÉS: —¡Cómo las esperaba a esas palomitas de tinta! ¡Eran nuestra conexión con el mundo del afecto! El afuera que añorábamos. Después, cuando vino la rendición, desconcertado, angustiado, tiré la radio que me regaló Nikola porque pensé que podría comprometerla. Cuando llegó el caos, quedamos aislados un grupito de compañeros y yo. Estábamos solos. Nos propusimos un rumbo para encontrarnos con los nuestros. Habíamos hecho camino y nos dimos cuenta de que no teníamos pertrechos. Volvimos a buscar las municiones. Cargamos lo que pudimos. Fuimos dejando por el camino casi todas. Eran tan pesadas... Estábamos con hambre, frío, mojados, sin fuerzas. No teníamos un jefe, no sabíamos qué hacer. Nos pusimos lo que pudimos en los bolsillos y seguimos. Yo pensaba en la cruz de plata que me dio mi tía al partir, diciéndome que regrese y se la devuelva. Y en las cartas, en las palomas de tinta que guardaba en mi pecho. Eran parte de mí. Cuando después entregamos las armas al enemigo y nos revisaban, quisieron que las dejase. En lo poco que podía chapucear en inglés, quería explicarles que eran simples cartas. Querían que las deje. Entonces dije: “No. Sin las cartas no. Me quedo yo también”. Finalmente, las ojearon y las tuve. Pasé. Y así hasta el regreso a lo que amaba. Pero ya Malvinas me había pegado para siempre. Su paisaje se integró a mi vida. Y el recuerdo de los que ya no volverían.

Cambio de luz hacia lo onírico, fantasmal. Rodean a Andrés los tres soldados, que comienzan a quitarse la ropa lentamente. La niebla va invadiendo el lugar.

ANDRÉS: —Nos vamos. Regresamos.

SOLDADO 1: —No. Te vas. Nosotros, no.

ANDRÉS: —Hace frío. Mucho frío.

SOLDADO 2: —¿Sí? Siempre hace frío.

ANDRÉS: —Claro. Frío y niebla.

SOLDADO 3: —Todo da lo mismo.

ANDRÉS: —Les va a hacer mal. No se desnuden. Hace mucho, mucho frío.

SOLDADO 1: —Nos estamos preparando. Estamos más allá del bien y el mal. (*Van juntando la ropa en el centro, en una pila*). Es maravilloso, no se siente más nada.

ANDRÉS: —¿Están muertos? ¡Ustedes están muertos!

SOLDADO 2: —Claro.

ANDRÉS: —Sus cuerpos. Haremos volver los cuerpos de ustedes a casa.

SOLDADO 3: —No. Ya estamos en casa. Nos quedamos acá.

ANDRÉS: —¿Por qué puedo hablar con ustedes? ¿Estoy muerto yo también? ¿Por qué puedo hablar con ustedes?

SOLDADO 1: —Porque, aunque te vayas, Malvinas se metió en vos. Malvinas es una sirena dorada que, en tus noches de pozo de zorro, te cantó al oído, su cópula de sal y nácar, de arena y luna...

SOLDADO 2: —Adonde vayas, estará latiendo en tu sangre.

SOLDADO 3: —Tu lugar en el mundo tiene que ver con este paisaje, esta luz que todo lo envuelve. Los pájaros de nieve de alas azules, que se desintegran en el mar y vuelven a nacer en la espuma de cada ola. Nos quedamos...

SOLDADO 1: —¡Ellos ganaron la guerra...!

SOLDADO 2: —Nosotros... ¡Ganamos la tierra!

SOLDADO 3: —¡Ya es nuestra otra vez!

Comienzan a caminar hacia foro, al espesor de la niebla.

SOLDADO 1: —¡Adiós...!

SOLDADO 2: —¡Adiós!

SOLDADO 3: —¡No nos olviden! ¡No nos olviden nunca!

ANDRÉS: —¡Adiós...! Adiós... ¡Adiós! (*Apagón. Desaparece la niebla. Luz sobre Andrés*). Y volví. Devolví la cruz de plata a mi tía y me convertí en veterano de guerra. Luché, trabajé, formé una familia, tengo una hija, y... mi lugar en el mundo. Miro siempre hacia el infinito por sobre el horizonte, allá lejos, el mar. Le di mis palomitas de tinta a un amigo autor de teatro y él me devolvió esta historia diciéndome: “No escribí una historia de guerra y muerte, aunque la guerra y la muerte bailaron sobre las Malvinas su danza

macabra... Escribí una historia de amor, una historia de amor muy grande, de niños soldados, de Patria, de madres amasando el pan del regreso, de padres envueltos en la voluta de humo de interminables esperanzas, aguardando la sonrisa luminosa que les devuelva la alegría. Una historia de amor que está en cada una de tus palomas de tinta, Andrés. Y de todas las palomitas de tinta, que reposan con seguridad en muchos hogares, y que... deben seguir volando, entrando, llegando a Las Malvinas. No escribí una historia de guerra y muerte, Andrés, ¡escribí una historia de amor muy grande!".

Entra la música de "Palomitas de tinta". Va completo mientras Andrés, envuelto en humo y luz azul, lentamente se pierde a foro. Música hasta el final.

FIN

POÉTICA DEL RESTO Y LOS ARCHIVOS:

TEATRO
DOCUMENTAL
/ DOCUMENTO
TEATRAL



Gustavo M. Radice

POÉTICA DEL RESTO Y LOS ARCHIVOS:

TEATRO DOCUMENTAL / DOCUMENTO TEATRAL

A comienzos de la década del 70, nace en la ciudad de La Plata el Taller Teatro Rambla. Con una fuerte impronta dentro del teatro con compromiso político, eclosiona durante el período de la posdictadura con obras propias y de autores nacionales como Susana Torres Molina o Eduardo Pavlovsky. A medida que avanza la década del 80, el grupo comienza a generar su propia dramaturgia. En 1979 se mudan de su espacio ubicado en las calles 3 y 60 a la sala de calle 2 entre 48 y 49, en donde siguen funcionando en la actualidad. Cabe señalar que fue el primer grupo de teatro independiente platense en contar con sala propia. Tanto José Luis de las Heras como Mónica Greco —miembros fundadores del grupo— han sido los encargados de dirigir o escribir los espectáculos que han llevado a escena. También han sido los docentes que han coordinado los talleres de actuación que han dictado a lo largo de los años. Mónica Greco, una de las integrantes fundadoras, comienza a escribir las obras bajo el pseudónimo de León Folner, mientras que José Luis de las Heras firma con el nombre de José Burón. En una entrevista personal realizada durante el año 2018, Greco manifiesta que usar un pseudónimo masculino le aseguraba poder llevar a escena sus obras, ya que un rol tan protagónico para una mujer como el de dramaturga no era bien visto durante el período, ¿quizás sea una actitud deudora de los años de plomo el no exponer sus nombres cuando el tratamiento de los temas fuera de fuerte contenido político?

Las primeras obras que el grupo lleva a escena son una versión de *Extraño juguete* (1980), de Susana Torres Molina, dirigida por José Luis de las Heras; *Las paralelas se encuentran en el infinito* (1981), de León Folner (Mónica Greco), con dirección de Mónica Greco; *El Sr. Galíndez* (1982), de Eduardo Pavlovsky, dirección de José Luis de las Heras; *Laureles* (1983), dirección de José Luis de las Heras; *El Acorazado Potemkin* (1984), dirección de José Luis de las Heras; *Grotesco Argentino* (1986), de José Burón (José Luis de las Heras), dirección de José Luis De las Heras; *Cena de camaradería* (1987), de José Luis de Las Heras, dirección de José Luis de Las Heras. Las obras que completan la década del 80 son de creación colectiva.

Esta síntesis que se hace de los inicios es un intento por remarcar la *urgencia* con la que se piensa el hecho artístico en los 80, en tanto período que cobra un impulso luego de la etapa de la dictadura cívico-militar. Esta *urgencia* marca el inicio de una nueva corporalidad en los escenarios platenses y, sobre todo, de

las voces que durante el período dictatorial se consideraron disidentes. En los 80 son estas voces las que llevan adelante los nuevos discursos artísticos. Esta *urgencia* también visibiliza las estéticas emergentes que podrían ubicarse en el núcleo del TID, dirigido por Carlos Lago, y también visibiliza los discursos ideológicos o aquellas proclamas políticas encabezadas por la juventud acallada en el período anterior ante el terror desatado por el gobierno militar.

Es en los primeros años de los 80 que estas voces silenciadas y cuerpos aterrorizados (Álvarez, 2017) comienzan a alzarse para gritar desde los escenarios lo que no se podía contar. La disyunción producida durante el proceso cívico-militar entre cuerpo y voz se amalgama nuevamente en el teatro de los 80. Es el grupo Rambla uno de los grupos que logran unir política, ideología, cuerpo y voz en los escenarios de la ciudad de La Plata.

Es en esta *urgencia* por exponer, decir y visibilizar que el Grupo Rambla agencia prácticas discursivas que podrían leerse/interpretarse como prácticas teatrales documentales o de archivo. Esta idea puede leerse en la obra *Laureles* (1983), en la que se representa la guerra de Malvinas, y *El Acorazado Potemkin* (1984), en donde se retratan la tortura y desaparición forzada de personas y los abortos clandestinos durante la última dictadura cívico-militar.

Arqueologías de la memoria y los archivos afectivos

Desde una perspectiva cronológica lineal, propusieron un tipo de teatro más cercano al teatro de principios del siglo XX, específicamente a los ideales del teatro del grupo Renovación que al teatro platense de la década del 60.⁴⁶ Retomaron aquellos ideales de un teatro comprometido con la acción político/social. Entrados los primeros años de la década del 80, logran estimular a los integrantes del grupo hacia un teatro militante.

El período de la posdictadura les permitió alzar la voz en su formulación de conceptos políticos/afectivos, algunas veces feroces como es el caso del *Acorazado Potemkin*, y otras con la contundencia de la emoción como fue *Laureles*. Cabe apuntar que, como señala Greco, el teatro del Grupo Rambla se dedicó a

⁴⁶ Esta idea asocia la formación y el paso de José Luis de las Heras por el Teatro Universitario de la ciudad de La Plata (TULP) durante la década del 60. Si bien su formación es mucho más amplia, se supone que de alguna manera ha quedado una huella de su paso por este movimiento que tiene sus orígenes en el Grupo Estudiantil Renovación, grupo de teatro universitario que surge luego de la Reforma Universitaria de 1918.

nombrar las fallas y faltas político / ideológicas más que los *problemas sociales*. Esta aclaración que hace la dramaturga y directora destaca el compromiso por un teatro verídico que se construye por aquello que pertenece al orden de lo conocido / familiar —en este caso la lucha política—, y no por aquello que no le es conocido / familiar. Por ejemplo, resaltan la imposibilidad de tratar temas como la pobreza por ser un mundo desconocido y no vivido por ellos. Es aquí en donde lo verosímil y lo imaginario se conjugan para construir un teatro comprometido políticamente e ideológicamente, pero alejado del dogmatismo pedagógico.

Del resto⁴⁷ al todo: el archivo como poética teatral

El caso particular de Laureles pone en juego conceptos que mucho tiempo después serán teorizados a partir de las políticas de la memoria⁴⁸ elaboradas

⁴⁷ “La memoria —mediante el recuerdo, con su compleja carga de subjetividad— se apunala con otros restos: fotografías, anotaciones, programas de mano, fichas técnicas, entre otros. Es entonces cuando el texto dramático puede ser uno de los restos más valiosos, semejante a un esqueleto que conserva una forma pasible de individuación. Estos deslindes previos resultan necesarios para introducir la problemática del tratamiento estético del resto en la dramaturgia y en los escenarios porteños de los últimos años. Distinguimos, al menos, cuatro fases y coincidencias semánticas: las ruinas que ha dejado el vendaval de la historia reciente, la ausencia de los cuerpos, la colección y los desechos en relación con el consumo. Contextualizaremos las dos primeras fases en relación con la reflexión surgida en los años posteriores a la dictadura, sobre las huellas y heridas de ese oscuro período de la historia. Las últimas dos, muchas veces superpuestas sobre las precedentes, tienen como telón de fondo las políticas neoliberales de la década del noventa. Los restos de la memoria social a partir de la recuperación de la democracia en 1983, el teatro, la literatura y el cine argentinos se ocuparon profunda y profusamente de revisar los años negros de la última dictadura militar. Con una distancia de casi cuatro décadas, muchos analistas reconocen al menos dos fases en esa revisión. La primera llega hasta la década de los noventa y la segunda, iniciada a partir de entonces, continúa hasta hoy”. (López, 2018: 171).

⁴⁸ “Una política de la memoria es una acción deliberada, establecida por los gobiernos o por otros actores políticos o sociales con el objetivo de conservar, transmitir y valorizar el recuerdo de determinados aspectos del pasado considerados particularmente significativos o importantes. Por la representación que propone del pasado, esta apunta, como ya lo hemos indicado, a modelar la memoria pública y a construir, así, un cierto tipo de identidad colectiva. Utiliza el pasado reconstruyéndolo en función de los problemas y las preocupaciones del presente. Aunque trabaja sobre el pasado, está vuelta hacia el futuro, ya que ella dibuja implícitamente un cierto tipo de sociedad. Según los objetivos perseguidos, existen políticas de la memoria muy diferentes, algunas de las cuales se inscriben en una lógica democrática mientras que otras, por el contrario, responden a una lógica autoritaria.” (Gropp, 2002: 202,192).

por el gobierno de Néstor Kirchner⁴⁹ (2003-2007). Es desde este lugar que la obra puede leerse en clave de teatro documental / documento teatral, ya que visibiliza la guerra de Malvinas a partir de la reconstrucción de este hecho histórico utilizando documentos de archivo. Por un lado, material afectivo, como son las cartas personales de soldados a sus familiares o afectos cercanos, fotografías de excombatientes, etc., y, por otro lado, la utilización de archivos radiofónicos, rescatando los comunicados oficiales de la junta militar, o notas de diarios, entre otros documentos. *Laureles* visibiliza, desde un lugar epistemológico, la tensión que se produce entre las diversas fuentes, legitimadas o no por las ciencias sociales, consideradas estas como documentos para la reconstrucción del hecho histórico. Es desde esta óptica que Irina Ruth Garbatzky (2014) piensa el concepto de archivo y expone que:

La performatividad de los archivos en la cultura no redundaría entonces únicamente en la producción de hallazgos novedosos para las artes o la investigación, sino en los discursos que emergen a partir de afirmar la importancia de que determinadas acciones artísticas (y la materialidad de sus restos) sean recuperadas, exhibidas y conservadas. Uno de estos discursos es el que propone al archivo como la ocasión de uso de un patrimonio común, el dispositivo de su socialización. (314).

Ante las preguntas que se hace Garbatzky (2014: 321), “¿de qué maneras el archivo podría convertirse en un medio de producción y no quedar anclado a su valor de exposición? ¿Cómo se establecería esta relación entre el arte como dispositivo de uso y su archivo?”; es que se piensa que en la intersección de la fuente documental y la reconstrucción imaginaria del hecho histórico es que podría comprenderse que *Laureles* se construye en la tensión entre teatro documental / documento teatral.

Esta *emergencia documental* (Insuza Fernández, 2017: s/p) durante la posdictadura, pone a la vista un teatro político que utiliza los archivos / documentos para visibilizar una generación borrada por la guerra; también

⁴⁹ Ver Andriotti Romanin, E. (2009). “En el nombre del pasado. Política y luchas por la Memoria durante el gobierno de Kirchner”. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires. Recuperado: <https://www.aacademica.org/000-062/772> (15-12-2019).

visibiliza la necesidad de estar en contra de la idea de una Historia Universal que aparece como único testimonio. *Laureles* se logra constituir como un teatro documental / documento teatral en donde la idea de lo testimonial está anclado en la recolección de los restos / fragmentos de historias afectivas, pequeños documentos para reclamar su lugar en la Historia. *Laureles* no pregona ni busca la reconciliación histórica, sino que aparece como un teatro que, a través del documento, elabora elementos de contra-información. *Laureles* se erige como un documento afectivo, en la medida que funciona como un archivo disimulado/ desviado (Álvarez, 2017) en donde los diversos documentos reconstruyen afectivamente un hecho histórico tan doloroso como fue la guerra de Malvinas. Una de las discusiones implícitas que pone en juego *Laureles* es la relación entre la estética y la ética, esta idea revelaría el carácter político de la obra y, por otro lado, pondría de manifiesto la institucionalidad o la legitimidad de los documentos usados como fuentes para la reconstrucción de los relatos históricos en la producción artística, sobre todo de aquellos relatos que se encuentra al margen del discurso histórico hegemónico.

Cartas, grabaciones y aquello que estaba escrito

Conceptualmente se piensa que una de las características del teatro contemporáneo es la *irrupción de lo real en la construcción de sus relatos*. Entonces, en el teatro documental, ¿es el documento / archivo ese real por antonomasia? Siguiendo esta lógica, ¿cuán real es un archivo disimulado / desviado en donde la narrativa de los documentos que lo componen inscriben huellas afectivas de aquellos que los han escrito? Es en este punto en donde *Laureles* produce un cruce entre el teatro documental y el documento teatral, también se podría introducir la idea de que ¿*Laureles* es uno de los primeros intentos del biodrama en la ciudad de La Plata? Quizás por definición la obra se aleje de esta idea, ya que la *irrupción de lo real* solo esta manifiesta en el uso de cartas y relatos personales que son ficcionalizados por el grupo de actores/actrices. Por último, Insuza Fernández (2017) explica en relación con lo expuesto lo siguiente:

(...) sería sensato entender como documental la operación de poner el teatro en vínculo con su contexto histórico y con la noción misma de historia a través del documento. Por lo tanto, problemas en torno a la memoria, la violencia institucional o las demandas sociales pasan a tomar un rol central, tanto en la pequeña como la gran historia. Se ha reconfigurado un escenario

político de participación que, junto con mirar críticamente el presente, mira con inquietud científica la historia reciente y la no tan reciente. Hay teatro documental porque hay artistas con tesis históricas. (s/p).

Finalmente, se podría considerar a *Laureles* como una zona de resistencia en donde se construyen sentidos críticos/emocionales sobre la Guerra de Malvinas, además plantea no solo una *historia otra*, sino también expone el hecho histórico desde una visión político / ideológica que, para el período, se considera emergente. La escritura dramática de *Laureles* no normaliza la idea de archivo, más bien rompe las fronteras estandarizadas del documento / archivo para exponer otras formas de registros de la historia. Es desde esta idea que *Laureles* se instala en una zona de registros inestables, como, por ejemplo, son las cartas personales de los excombatientes a sus seres queridos, para armar una dramaturgia que sostiene alianzas con lo remanente de esos cuerpos violentados (Álvarez, 2018) por la guerra o la dictadura cívico-militar. Por otra parte, se establece un primer camino para el rescate de la memoria, ya que es imposible separar los conceptos archivo y memoria, dado que ambos funcionan de manera dialéctica, es así que tanto *Laureles* como *El Acorazado Potemkin* auditan la historia reciente y funcionan como reservorio emocional para evitar que el horror se repita nuevamente.

Bibliografía

- Álvarez, L. (2017) *Memorias instantáneas a prueba de archivo. Arte e Investigación*, N.º 14, 79-91. Recuperado de: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/arteinvestigacion/ArteInvestigacion-14.pdf>
- Álvarez, L. (2018) “Agítese con cuidado: archivo frágil. Materialidad, micropolíticas y poéticas batatescas de lo visible en el Archivo Batato Barea”. Ponencia presentada en *II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. CeDInCI/USAM. Buenos Aires.
- Garbatzky, I. (2014) “El archivo como productor: el lugar del uso en El deseo nace del derrumbe, de Roberto Jacoby”. *Años 90 - Revista del Programa de Posgrado en Historia de la Universidad Federal de Río Grande do Sul*. 311-321. Recuperado de: <https://www.seer.ufrgs.br/anos90/article/view/40601/32275>
- Groppa, B. (2002) “Las políticas de la memoria”. *Sociohistórica*, 11-12. Recuperado de: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3067/pr.3067.pdf
- Insuza Fernández, I. (2017) “¿Qué decimos cuando decimos teatro documental?”. *Revista Hiedra*, s/n. Recuperado de: <https://revistahiedra.cl/opinion/decimos-cuandodecimos-teatro-documental>
- López, L. (2018) “Poéticas del resto en la dramaturgia y en la escena argentinas”. *Mitologías hoy*. Vol. 17, 169-80. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/mitologias/article/view/v17-lopez>.

LAURELES

José de las Heras y Mónica Greco

Laureles se estrena el 15 de octubre de 1983 en la sala de ensayo de la compañía, ubicada en Calle 2 —entre 48 y 49—, con el siguiente elenco:

Actores: Diego Ferrando, Marcelo Linares, Roberto Consolo, Gustavo Boggia, Adriana García, Marité Lucarena, Alejandra Rómoli, Mónica Zapatería, Sandra Argüero, Carolina Alberdi y Laura Cucchetti.

Dirección: José Luis de las Heras

Vestuario: Chony de las Heras

Diseño de espacio: Carlos Zelubowski

Diseño sonoro: Benjamín Compson

Dramaturgia: José de las Heras y Mónica Greco (bajo los pseudónimos de José Burón y León Folner, respectivamente).

1.

Se escucha música típica de los comunicados oficiales militares. El escenario, que en un principio está a oscuras, se irá iluminando lentamente durante la lectura del comunicado.

VOZ DEL LOCUTOR:

—(*En off*). Comunicado n° 154: El Estado Mayor Conjunto comunica que el 13 de junio de 1982 se han llevado a cabo las siguientes acciones de combate:
A las 02:50 h, el enemigo comenzó de sus tropas con un total aproximado de 45.000 hombres, muy bien equipados con armamentos de alta tecnología aprovechando la línea de cerros en dirección a Puerto Argentino. Las tropas enemigas conquistaron Monte Dos Hermanas y parte de Monte Harriet. En el frente determinado por los Montes Longdon y Harriet fueron contenidos por fuerzas argentinas. *A posteriori* estas se reagruparon al este de Monte Harriet ocupado actualmente por el enemigo, a fin de estabilizar la situación que es la que se mantiene en la actualidad. El enemigo en su avance ha penetrado 3,5 kilómetros dentro del dispositivo de seguridad propia; esta situación no configura por

sí un hecho determinante de éxito o fracaso, pues depende de la concepción operativa de la defensa.

La situación en la actualidad se mantiene sin variantes, continuando el combate con empleo intenso de artillería y morteros por ambos bandos. Durante la lucha fue derribado un avión Harrier inglés y averiado otro.

Como conclusión cabe consignar que el desarrollo de las acciones ha permitido comprobar el empleo masivo de las fuerzas inglesas, con gran disponibilidad de medios y buenos elementos de apoyo. A esta actitud opone una fuerza propia con un buen técnico, adecuadamente equipada y con excelente espíritu combativo.

Sobre la última parte del comunicado aparece el Soldado. Su actitud es de alerta. Lleva el arma en la mano y, cuando descubre la trinchera o posición, se tira al suelo bruscamente.

SOLDADO: —(Gritando muy asustado). ¡No tiren! Por favor, no tiren. Soy de la Compañía C del Regimiento 7. (Al no recibir respuesta, se queda un momento en tensión). ¡Estoy solo! ¡Me perdí! (De pronto descubre la otra posición y, aterrorado, busca palabras adecuadas). ¡Me rindo! ¡I am a soldier.. Conscript! (Con desesperación). ¡Me rindo! (Levanta sobre su cabeza el brazo con el arma). ¡Tiro el arma! ¿Ven? ¡La tiro! (Arroja el arma lejos). ¡Ya la tiré! (Se queda esperando respuesta). ¿Hay alguien ahí? ¡Contesten, por favor! (Desesperado grita con todas sus fuerzas). ¡Contesten, carajo!

Al no recibir respuesta, espera un momento y luego comienza a arrastrarse sigilosamente a la trinchera. A mitad de camino recuerda su arma y se desvía para recuperarla, sigue con ella en la mano. Queda momentáneamente oculto por la trinchera hasta que aparece por uno de sus costados con un movimiento rápido y con el arma apuntando hacia el supuesto enemigo. Al comprobar que no hay nadie, se mete rápidamente apoyando la espalda contra la pared buscando protección. Mira nerviosamente hacia todos los lados y, cuando comprueba que no hay nadie, se relaja, baja el arma y se queda un largo rato en total inmovilidad. En su rostro se refleja un gran cansancio. Al cabo de un rato parece reaccionar y comienza a examinar los objetos tirados en la trinchera abandonada. Se dirige con gran ansiedad hacia unas latas de alimentos vacías. Las revisa cuidadosamente sin descubrir nada. Halla una radio, la prende y se escucha música folclórica entre fuertes ruidos de descarga estática. Luego descubre la manta. Se la echa sobre los hombros y se acomoda acurrucado frente al público, con la radio entre las piernas.

SOLDADO: —(*Con amargura*). Parece que ya tengo casa... Con música funcional y todo... (*Se queda pensativo y asoma una sonrisa a sus labios*). Qué estarán haciendo en casa...

La luz sobre el soldado se apaga. Se enciende en otro ámbito sobre una joven de unos 17 años leyendo una carta.

2.

CHICA JOVEN: —(*Lee*). Malvinas, 18 de mayo de 1982.

¡Hola, Flaca! ¿Cómo estás? Espero que me estés cuidando el piano; si no, cuando vuelva te juro que te reviento, porque volver estoy seguro de que vuelvo, así que no te hagas ilusiones, que no vas a heredar ni una sola tecla. Se me ocurrió escribirte hoy porque me acordé de que era día de ensayo; no sabés las ganas de hacer música que tengo. No sé si la carta te va a llegar porque esto es el despelote vivo, nadie sabe nada y hay que rebuscárselas con todo. A los ingleses no los vi ni en figurita, lo único que hacen desde el primero es bombardearnos... Bueno, a nosotros no, pero igual, cuando dan la “alerta roja”, nos tiramos todos de cabeza a las posiciones. Las posiciones son unos pozos en la tierra, que, la verdad, no nos protegen un pito.

Mirá, Flaca, además tenía ganas de escribirte porque a mis viejos en las cartas les pongo un montón de macanas para que no se amarguen, así que, cuando los veas, deciles que estoy bien y nada más. La verdad, la estamos pasando mal, no por los ingleses que ya te digo ni los vimos; el asunto acá es el morfi, comemos cuando podemos afanar algo. No te asombres: el afano acá está institucionalizado, y el que es más piola en eso es el que la pasa mejor... ¿No es cosa de locos? Nos estamos haciendo tan cancheros que un día de estos nos robamos un submarino y nos volvemos a La Plata... Si no fuera por todas estas boludeces y divagues, la verdad, nos volveríamos locos. Me cuesta seguir escribiendo, no sé si por las manos que me tiemblan de frío o porque me agarra la sentimental pensando en ustedes... La verdad los extraño un toco.

Paty, voy a tener que largar porque empezó a llover. Este es un clima de mierda, hace un frío de locos, el viento te vuela hasta las ideas y encima, dos por tres, te cae esta lloviznita rompelotas y se nos moja todo... La verdad que me pregunto para qué queremos las islas, porque acá ni los perros van a venir a vivir. Mirá cómo será que el fusil está todo oxidado. Si le tiro a un inglés, además de herirlo se va a tener que dar la antitetánica. Paty, decile a mi vieja que no me mande más bufandas, nadie las usa porque se humedecen enseguida y tardan en secarse. Decile que en la encomienda ponga chocolate, azúcar y leche en polvo, cosas de que, en caso de que por milagro me llegue la encomienda, sean fácil de cocinar. ¡Ah! Me olvidaba... Que también me mande gotas para los oídos. El viento me tiene loco y acá los remedios se los deben haber jugado al truco porque no conseguís ni aspirina. Flaca, si la carta te llega mojada, no son lágrimas, es la lluvia que ya traspasó todo. Cuando vuelva, me la voy a pasar en la cama comiendo y escuchando música. Salúdalos a todos los chicos y que me escriban, y decile a la Tana que lo vi a Sebastián hace dos días y está bien. El Negro está conmigo; si conocés a la familia, avísales que está bien. Chau, Flaca, cuidame el piano. ¡Escribí! Yo sé que las cartas no llegan todas, así que escribí muchas... Posdata: Tenemos una rata dentro de la posición de mascota; si las cosas siguen así, de mascota se va a convertir en almuerzo. Un fuerte abrazo. Marcelo.

3.

Un soldado vestido con ropa de combate. Cubre sus hombros una manta. Está sentado al costado de una trinchera. En el piso, la radio entre sus piernas constantemente prendida de la que se escuchará, entre ruidos de descarga e interferencias, comunicados, informativos, música, publicidades en idioma castellano provenientes de Chile, Uruguay y Argentina. Esporádicamente, en idioma inglés, informaciones de la BBC de Londres. El soldado está semi durmiendo. Entra una luz en resistencia sobre su figura.

SOLDADO: –Hace frío... Hace frío... (*Hace movimiento de vaivén con el cuerpo como para que este no se le entumezca*). Hace frío... Hace frío... Mucho frío...

(Durante un tiempo largo continúa con esa actitud. De improviso empieza a buscar en sus bolsillos con gesto de dolor producido por el movimiento de sus manos congeladas. Se echa aliento en ellas en forma mecánica como si ya lo hubiera hecho una infinidad de veces). Tengo hambre... Tengo hambre... Me duelen... Me duelen... (Trata de estirar las manos). Me duelen... Me duelen... (Hace lo mismo con los pies). Me duelen... Me duelen... ¿Por qué hace tanto frío? Tengo frío... Tengo frío... Tengo frío... En las películas nunca hace frío... Con los japoneses ahí se morían todos de calor... Y en el desierto... En el desierto también... Todos transpirados... Y querían agua... Siempre querían agua... y Vic Morrow en Combate nunca tenía frío... En... En... No me acuerdo dónde era... (La luz va disminuyendo algo y otra empieza a prenderse sobre un costado). Pero no hacía frío... Nada de frío... Era en... No me acuerdo...

Durante este efecto entra un muchachito de entre nueve y diez años con actitud jovial como de quien acaba de salir del colegio y se va a jugar.

- AMIGO: —*(Dirigiéndose al Soldado, que cambia de actitud ante sus primeras palabras para convertirse en otro chico). ¡Era en Francia, nene!*
- SOLDADO: —*Qué va a ser.*
- AMIGO: —*¡Te digo que sí, pibito! ¡Era en Francia! ¡Sos un bruto vos! ¿Qué? ¿Ni sabés dónde queda Francia?*
- SOLDADO: —*¡Sí que sé!*
- AMIGO: —*A ver, dale. ¡Decí si sabés!*
- SOLDADO: —*¡Dejate de joder! ¿Vamos a jugar o no?*
- AMIGO: —*Rajá, ¡viste que no sabés!*
- SOLDADO: —*¿Y vos qué? ¿Vos sabés, acaso?*
- AMIGO: —*¡Sí, yo sé.*
- SOLDADO: —*A ver, ¡dale!*
- AMIGO: —*(Recitando). Francia es un país que está ubicado en el continente europeo o Viejo Continente, su capital es París y limita al norte con Alemania, al sur con España, al este con Italia y al oeste con...*
- SOLDADO: —*(Interrumpiendo). ¡Ufa! ¡Parala! ¿Te vas a decir toda la lección ahora? ¿Jugamos o no jugamos?*
- AMIGO: —*Está bien, ¿viste que sabía?*
- SOLDADO: —*¡Sí, dale que yo soy el jefe.*

Toma un fusil de juguete.

AMIGO: —¿Y yo qué hago?

SOLDADO: —Vos sos el soldado que me ayuda a vencer al enemigo...

Le da un fusil. Amigo le tira del pantalón.

AMIGO: —¿Qué enemigo?

SOLDADO: —(Se tira al piso). Y... Los alemanes... Los japoneses... Los indios...
¡Todos!

AMIGO: —¿Y nosotros solos vamos a pelear con todos esos?

SOLDADO: —(Se sienta). ¿Y qué querés? ¿Un ejército en serio? ¿Sos tarado?

AMIGO: —(Con desgano, agarra una escopeta de plástico). Está bien. (Le tira del pantalón.) ¿Y nosotros quién somos?

SOLDADO: —Argentinos, ¿qué vamos a ser?

AMIGO: —No, argentinos no podemos.

SOLDADO: —Andá a la mierda... ¿Por?

AMIGO: —¡Porque no!

SOLDADO: —Che, ¿me estás jodiendo vos? ¿Se puede saber por qué no podemos ser argentinos?

AMIGO: —Porque los argentinos no hacen guerras.

SOLDADO: —¿Y vos qué sabés?

AMIGO: —¿Vos viste alguna vez en una película a los argentinos haciendo guerra? ¡Estúpido!

SOLDADO: —No. ¿Y qué tiene?

AMIGO: —¿Y por qué nunca viste?

SOLDADO: —¡Porque no hacen películas de guerra! ¡Gil!

AMIGO: —¡Por eso, tarado! No hacen películas porque no tienen guerra.
(Pausa). Para jugar bien a los soldados hay que ser norteamericano o inglés. (Pausa). Ellos sí hacen películas porque tienen guerra.

SOLDADO: —(Resignado). Bue, está bien... (Acordándose). ¿¡Y San Martín!? ¡Ahí tenés! ¿San Martín no andaba cagando a balazos a los españoles? ¡Te cagué!

AMIGO: —No seas bestia. ¿Qué tiene que ver? ¡Eso es otra época, animal!

SOLDADO: —No me importa. (Blandiendo una ametralladora de plástico). ¡Dale! Yo soy San Martín.

Tararea la Marcha de San Lorenzo y camina en forma marcial.

- AMIGO: –Con ametralladora no podés.
SOLDADO: –(*Desconcertado*). ¿Por?
AMIGO: –¿¡No te digo que es otra época!? ¡Tiene que ser con sable...!
SOLDADO: –(*Podrido*). ¡No ves que sos tarado! Con vos no se puede jugar a nada. ¡Rajá, sabelotodo!

Lo empuja.

- AMIGO: –(*Enojado*). ¡Y vos sos un boludo y te vas de mi casa!
SOLDADO: –Sí, me voy, ¿y qué? (*Yéndose*). Y además soy San Martín y te cago a tiros. ¡Ra ta ta ta ta ta ta ta ta! ¡Rajá, machona! ¡Andá a jugar a las muñecas...! ¡Ra ta ta ta ta ta ta ta ta!

El Soldado se fue hacia su ámbito de la posición mientras va bajando la luz en el espacio anterior hasta estar totalmente oscuro. En plena oscuridad empiezan a escucharse ráfagas de ametralladoras reales y empieza a iluminarse el ámbito del soldado. Este permanece con actitud sentada, como adormilado. Se despierta sobresaltado con el ruido.

- SOLDADO: –¿Qué es eso? ¡Están pegando cerca! (*El ruido de las ametralladoras cesa y la radio empieza a escucharse más nítidamente. De ella sale una voz que habla en inglés. Prestando atención a la radio*). ¿Qué dice...? ¿Qué dijo...? (*Se acerca la radio a la oreja*). ¿Port Stanley qué...? ¿Qué carajo dice...? (*Repite lo que parece decir la radio*). Rendición... ¡Nos rendimos! Pero qué carajo dice... *Soldiers, plis...* ¿Plis qué? (*Sigue escuchando*). *Plis... Plis...*

Empieza a bajar la luz.

4.

Sobre las últimas palabras del Soldado y sobre el oscurecimiento se escucha la voz de la Profesora que repite “Please... Please... Please... Attention, please”. Inmediatamente empieza a venir luz sobre el ámbito. Además de la voz de la Profesora, se suman cuchicheos y risitas. Cuando la luz llega, se observa un lugar que se asemeja a un aula de secundario, media docena

de alumnos alineados de a dos y una profesora al frente. Se trata de una clase de inglés. Hay colgada una lámina con la figura de un cuerpo humano, típica de anatomía. La Profesora tiene un puntero.

PROFESORA: –*Please, please... Attention, please!* (Las risitas y los cuchicheos de los alumnos prosiguen, entonces golpea el piso con el puntero). *Attentio, please!!* (Dos golpes más enérgicos y los alumnos dejan el barullo). *Please, attention!!* (Pausa). *Very well...* (Señala la lámina con el puntero). *What is this?* (Se contesta ella misma). *This is the human body.* (Pausa). *Miss Marisa, please, go to the blackboard...* (La alumna pasa entre las risitas y cuchicheos de la clase. A Marisa). *What is this?*

MARISA: –*This is the human body.*

PROFESORA: –*All right...* (Señala las piernas con el puntero en la lámina). *What are these?*

MARISA: –*This are the legs.*

PROFESORA: –(Señalando los pies). *What are these?*

MARISA: –*These are the feet, they have five toes each.*

PROFESORA: –(Señalando los brazos). *What are these?*

MARISA: –*These are the arms.* (La profesora señala las manos, ya sin preguntar.) *These are the hands, they have five fingers each.* (La profesora señala, sin preguntar, la cabeza. Marisa dice dubitativamente). *This is the heart.*

PROFESORA: –*No.*

MARISA: –(Creyó que no le había escuchado y vuelve a repetir, más fuerte). *This is the heart.*

Mira a la profesora.

PROFESORA: –(Indignada). ¡*No!*

MARISA: –(Rectificándose, triunfal.) *Ah! This is the “hou”.*

Carcajadas de toda la clase, incluidas la del Soldado, que desde su ámbito ha ido acercándose y “espía” lo que fue su división. Suena el timbre del recreo. La profesora recoge la lámina, sus libros y el puntero.

PROFESORA: –*Well, thank you very much. The next class we will continue.* (Yéndose). *Good morning, Miss Sara.*

ALUMNA 1: –(Cargando a Marisa y señalándose la cabeza). *This is the nou...*

Se ríen todos.

ALUMNA 1: *—(Camina contoneándose, cargándola también). Ou, yes... The nou... (Pausa). Ou, yes... The nou...*

ALUMNO 1: *—(Señalándose su propio trasero). What is this...?*

ALUMNO 2: *—This is the “culou”...*

Nuevas risas.

MARISA: *—¡Ya está el guarango! ¡cuándo no!*

ALUMNO 2: *—Ou, perdón, señourita... This is the ortou!!*

Más risas.

MARISA: *—(Cargando a Alumno 2). Ay... Qué piola que sos...*

ALUMNA 1: *—(Haciéndole burla). Ay, qué piola que sos...*

ALUMNA 2: *—(Sigue contoneándose). Ay, qué piola sos... Ay, qué piola que sos...*

ALUMNO 3: *—Che, ¡no griten tanto!*

Se va hasta la puerta para espiar si viene alguien y sale.

ALUMNO 1: *—(Imponiéndose). Cheste moment, plis. (Todos lo miran. Se señala su propio trasero). What is this? This is the gluteou... (Risa. Sigue señalándose). Gluteou flacou... (Señalando el trasero de Marisa). Gluteou gordou... (Mientras sigue hablando le va poniendo “ritmo tropical”, que en determinado momento es coreado por todos sus compañeros, excepto Marisa). Gluteou gordou... Gluteou gordou... Gluteou gordou... Gluteou gordou... Sabrosou... Sabrosou... Ricou... Ricou... Ricou... Sabrosou... (Se va acercando a Marisa). Me lo comou... Me lo comou...*

La persigue con intención de morderla. Marisa trata de esquivar entre los festejos de todos. Alumno 3 entra corriendo.

ALUMNO 3: *—¡Chicos! La “Chancha” faltó, ¡nos vamos antes de hora!*

Todos festejan inmediatamente el juego y gritan de alegría.

ALUMNO 2: –¡'Ta que los parió! ¡Justo hoy que había estudiado!

Todos ríen mientras recogen sus cosas y se disponen a irse.

ALUMNO 1: –(*Empieza a cantar*). Se enfermó... La Chancha se enfermó... La Chancha se enfermó... La Chancha se enfermó...

De a uno y de a dos todos empiezan a cantar, salen en fila india cantando hasta desaparecer. El Soldado sigue la escena con mucho interés, riendo y festejando junto con todos los demás. Incluso al final se une a todos cantando. Cuando los alumnos salen, él sigue cantando solo una o dos veces más.

SOLDADO: –Se enfermó... La Chancha se enfermó... La Chancha se enfermó... (*Deja de cantar y sonríe*). Se enfermó la Chancha... (*Pausa*). La Chancha...

Hace ruido de chanco con la boca, las luces van bajando.

5.

Mientras las luces van bajando de la escena anterior, empieza a entrar sonido de radio que, entre descargas estáticas, deja oír una típica emisión de la noche, plagada de publicidades y música de tango o folclore. Podrá ir un comunicado previa marcha militar. El soldado está como sonámbulo, haciendo movimientos de vaivén con el cuerpo, de adelante hacia atrás, en una especie de movimiento hipnotizante que, a su vez, trata de sacarle el frío. De pronto frena y mira hacia arriba y los costados.

SOLDADO: –¡Uy! Ya está oscuro... Ya es de noche... Qué rápido oscurece... ¡Qué hambre que tengo! ¿Cuánto hace que no como nada? Ayer... (*Piensa*). No, ayer tampoco. ¿Qué hora será? Si pudiera comer algo... Si no fuera de noche, podría buscar... Pero no veo nada. Está muy oscuro y tengo hambre... (*La luz va disminuyendo*). Tengo hambre... Tengo hambre... (*A medida que disminuye la luz del ámbito del Soldado, empieza a aparecer en otro. Hay una mujer durmiendo en una cama. El Soldado se acerca como un nene y trata de despertarla*). Tengo

- hambre... Mabel, tengo hambre... (*La mujer protesta entre sueños*).
Mabel, hace frío... Y está oscuro... Mabel... ¡Mabel!
- MABEL: –(*Despertándose sobresaltada*). ¡Nene! ¿Qué hacés acá? ¡Te measte en la cama!
- SOLDADO: –¡No! No. Tengo hambre.
- MABEL: –¿Pero vos estás loco, nene? ¿Qué te creés? ¿Que me voy a levantar? Vos ya cenaste. Dejate de hinchar y andate a tu pieza.
- SOLDADO: –No quiero... ¡Está todo oscuro y tengo miedo...!
- MABEL: –(*Que se volvió a acostar y le da la espalda*). Y bueno... ¡Decile a tu madre!
- SOLDADO: –No está, todavía no llegaron.
- MABEL: –(*Incorporándose*). ¿Cómo que no llegaron? (*Mira la hora*). ¡Si son más de las cuatro! Tus viejos, cuando salen de joda, salen de joda en serio, eh... Bueno, nene, andá a acostarte que tengo sueño.
- SOLDADO: –(*Tímidamente*). Mabel...
- MABEL: –(*Con desgano, otra vez acostada*). ¿Qué?
- SOLDADO: –¿Puedo acostarme con vos...?
- MABEL: –¡Estás loco, pibe! Si viene tu vieja, me mata y encima me echa. Andá, andá a tu cama...
- SOLDADO: –(*Emperrado*). ¡No quiero!
- MABEL: –(*Incorporándose enojada*). ¡Pero andá a tu cama te digo! (*Trata de calmarse*). Escuchame, nene, los hijos de los patrones no pueden dormir con las sirvientas... ¿Entendiste? ¡Ahora andate a la cama! (*Vuelve a acostarse*). ¡Rajá!
- SOLDADO: –(*Quejándose y haciendo “puchero”*). Mabel, tengo miedo, está oscuro y hace frío...
- MABEL: –(*Se incorpora lentamente y se deja enternecer*). Bueno... Bueno... (*Le acaricia la cabeza*). Está bien, está bien... Bueno... (*Lleva al soldado contra su pecho y lo acuna un rato. Una vez que se calma*). Está bien, dale... Metete. (*Soldado grita de alegría*). Pero en los pies, ¿eh? (*Mabel le abre la cama a los pies. El soldado se saca los borceguíes y se mete a la cama con mucha excitación y alegría*). Che, ¿qué te pasa? ¿No te podés quedar quieto?
- SOLDADO: –Tengo los pies fríos.
- MABEL: –Vení, dale, poné los pies acá. (*Ríe pícaro*). ¡Eh, pará! ¡Ahí no te dije! ¿Qué hacés?
- SOLDADO: –Es que tengo los pies muy fríos...

MABEL: –(*Sigue riendo*). ¿Sí? No me digás. (*Se torna provocativa*). Pobrecito, pobrecito... ¿Muy fríos los tenés? Vení. Vení. Uy, qué fríos, qué fríos tenés los pies...

6.

La luz va disminuyendo entre risas entrecortadas y repitiendo la palabra “frío”. Sube la luz sobre el ámbito del Soldado, que está sentado sin los borceguíes, masajeándose los pies para que entren en calor.

SOLDADO: –¡Qué fríos tengo los pies! No los siento. Uno me duele, pero el otro no lo siento. (*Deja de tocarlos*). ¡El derecho no! El izquierdo... (*Hace gesto como si escribiese en el aire*). No, es el izquierdo. El derecho duele, el izquierdo no está más. (*Se pone el borceguí del pie izquierdo*). Pie, ¿estás ahí? No, seguro que te fuiste. ¡Fuiste más vivo que yo, pie! Te fuiste con los demás. (*Se pone el borceguí del pie derecho*). Y yo como un boludo... ¿Dónde irán los pies cuando...? (*No se atreve a seguir*). No me importa, que se vaya donde quiera... Si yo me quedo acá, va a tener que volver. (*De improviso se queja*). ¡Ay! (*Tocándose el borceguí derecho*). Pero este me duele mucho. Es por el frío... Tengo frío. (*Empieza con el movimiento vaivén del cuerpo, hacia adelante y hacia atrás*). Frío... Frío... Frío... Frío... Frío...

Entra una voz en off. Es la del Militar, en las últimas palabras de un discurso.

MILITAR: –El destino les asignó esta misión que quedará impresa con letras de oro en el libro grande de la historia de nuestra gran Nación. Piensen, soldados, en el gran honor que les ha sido otorgado. Y piensen, soldados, en la Patria, ¡que pensar en la Patria retempla el corazón y entibia el alma!

SOLDADO: –La Patria... La Patria entibia el alma... Entibia. (*Hace esfuerzos para concentrarse*). La Patria entibia... La Patria... La Patria...

Aparece la Patria en una zona cercana, dentro de lo posible en un lugar más elevado. Está vestida en forma convencional: gorro frigio, túnica blanca, laureles, etc., tal cual es en el recuerdo del colegio primario. Tiene la actitud solemne acostumbrada. Cuando aparece, se

escuchan los primeros acordes del himno nacional en un piano desafinado como el de las escuelas. La música luego va cambiando a un ritmo de jazz lento y sumamente sensual. La Patria transforma su actitud solemne en sensualidad provocativa. Va bajando el hombro de su túnica en un suave inicio de striptease. Interrumpe la voz del Soldado.

SOLDADO: –¡No! ¡No! ¡Así no! ¡Así no tengo que pensar en la Patria! ¡No! ¡No!
 ¡Así no! ¡Así no...! ¡Así no...! ¡¡Así no...!!

7.

El Soldado y la Novia están abrazados, forcejeando. Las voces de ella se confunden con las anteriores del joven.

NOVIA: –¡No! ¡No! ¡Así no! ¡Dejame, por favor! ¡Así no!

Se aparta de él y se levanta. Quedan los dos en silencio. Ella se arregla el cabello y la ropa.

SOLDADO: –Está bien, perdoname... (*Pausa*). ¿Me perdonás? (*Ella sigue ofendida*).
Dale... Vení... Te pedí perdón, ¿no? Dale, vení, te prometo que me
quedo quieto, ¿eh? ¡Te lo juro! (*Ella vuelve a acercarse*). Yo no quería
ofenderte.

NOVIA: –(*Rencorosa*). Pero me ofendiste igual.

SOLDADO: –Pero yo te quiero. Vos sabés que yo te quiero, Marisa...

NOVIA: –¡Justamente! Si me quisieras, no tratarías de hacerme... Eso.

SOLDADO: –¡Y dale con lo mismo!

NOVIA: –Mirá quién habla... Sos vos que está dale que dale con lo mismo.

SOLDADO: –(*Desalentado*). Vos no me entendés, Marisa, no me entendés.

NOVIA: –Sí que te entiendo.

SOLDADO: –No, ¡qué me vas a entender!

NOVIA: –Sí te entiendo. (*Se quedan los dos callados*). Está bien: no te entiendo.
¿Pero sabés qué no entiendo? Que sea tan importante para vos.

SOLDADO: –¡Pero cómo no va a ser importante! (*La mira a la cara*). Me voy
dentro de dos días y no sé cuándo vuelvo. Yo te quiero, me
gustás... ¿Cómo no va a ser importante? Cuando esté allá, ¿de quién
querés que me acuerde? (*Dolido, pero con cariño*). Quiero acordarme
de vos... ¿Te das cuenta?

NOVIA: -Sí, me doy cuenta.

SOLDADO: -¿Y entonces?

NOVIA: -No sé, no sé. Tengo miedo.

SOLDADO: -¿Tenés miedo de quedar embarazada?

NOVIA: -*(Aliviada al encontrar la excusa)*. Sí...

SOLDADO: -No seas tonta, yo me voy a cuidar, vas a ver, no te va a pasar nada...

NOVIA: -No, no es eso...

SOLDADO: -*(Empezando a perder la paciencia)*. ¿Y entonces? ¿A qué le tenés miedo?

NOVIA: -Si se enteran en mi casa, me matan. Es eso.

SOLDADO: -¿Y cómo se van a enterar?

NOVIA: -¡Y qué se yo! Alguien que les dice... O por ahí se dan cuenta... Además, yo le cuento todo a mi mamá.

SOLDADO: -*(Harto)*. Ah, ¿le contás todo? Cuando te metés el dedo en la nariz, ¿también le contás?

NOVIA: -¡No digas pavadas!

SOLDADO: -¡Sos vos la que dice pavadas! Está bien, no querés... Está bien. *(Pausa. Enojado)*. Lo que pasa es que no te importo un pito y hacés que las cosas parezcan asquerosas y sucias, y yo no soy ni sucio ni asqueroso: ¡Soy normal!

NOVIA: -*(Arrepentida)*. Perdoname... Perdoname, no te enojés. *(Lo abraza)*. Por favor, no te enojés.

Le acaricia el cabello y lo besa en la mejilla y la cara.

SOLDADO: -*(Responde al abrazo)*. Soy normal, Marisa, y te quiero... Y me gustás, me siento muy bien con vos, y esto es bueno. ¿Te das cuenta?

NOVIA: -*(Emocionada)*. Sí, sí...

SOLDADO: -Dejame hacerlo, por favor, dejame hacerlo.

NOVIA: -*(Asustada, comienza a rechazarlo)*. No. No. Dejame, salí, dejame... ¡Dejame, te digo! *(Se suelta violentamente y se aleja)*. No puedo, Marcelo. Perdoname, pero no puedo... No soy así.

SOLDADO: -*(Angustiado y cansado)*. Marisa... Marisa, por favor. Te necesito. Más que nunca. ¿Qué querés que haga? ¿Querés que me encame con una puta? *(Dolido)*. ¿Eso querés?

NOVIA: -*(Muy sentida, casi llorando)*. Sí, no me importa... Yo no puedo, no puedo... Entendeme.

SOLDADO: –¡Estás loca! ¡Estás loca! Te puedo besar, tocar, acariciar, ¡pero no puedo hacer el amor con vos! (*Deshecho*). Estás loca... (*Pausa*). Andate, Marisa, andate a la mierda...

NOVIA: –(*Yéndose*). Es tarde... Me tengo que ir... Perdoname... Yo te quiero. Te voy a escribir todos los días. Te voy a mandar chocolate y tortas cocinadas por mí. Te voy a tejer una bufanda muy abrigada con los colores del Lobo⁵⁰ para que no sientas frío.

La luz va bajando sobre la Novia hasta oscurecerse totalmente la escena. El Soldado va reculando hasta la zona de la trinchera sobre la que empieza a entrar luz.

SOLDADO: –(*Llamando*). Marisa... Marisa, te necesito... Marisa...

NOVIA: –(*Voz en off*). Nada... Nada de frío... Nada de frío...

8.

Empieza a llegar luz sobre otro ámbito mientras se va del ámbito del Soldado. Este repite “Te necesito... Te necesito... Te necesito, Mabel...” y se va acercando. En escena una cama y una mujer durmiendo. El Soldado trata de despertarla.

SOLDADO: –¡Mabel! ¡Mabel!

MABEL: –(*Despertándose sobresaltada*). ¡Señor! ¡Señor, qué hace acá!

SOLDADO: –(*No entendiendo a quién se dirige*). ¿Quién? ¿Qué señor? Soy yo.

MABEL: –Ya sé que es usted.

SOLDADO: –¿Desde cuándo me tratás de “señor”?

MABEL: –(*Sin entender*). ¿Cómo? ¿Recién se da cuenta?

SOLDADO: –Sí... (*Se queda un momento pensativo*). ¿Pero en serio que me tratás siempre de usted?

MABEL: –Sí. (*Pausa*). ¿A qué vino?

SOLDADO: –(*Súbitamente confuso*). Yo... Ah, ¡sí! Venía a... Bueno... ¡Venía a despedirme!

MABEL: –Ya se despidió hoy a la mañana, ¿no?

SOLDADO: –Sí, ya sé, pero... (*Animándose*). ¿Te acordás cuando era chico?

MABEL: –(*Desconcertada*). Sí.

⁵⁰ Apodo del Club de Gimnasia y Esgrima de La Plata. (N. del E.).

SOLDADO: –¿Pero te acordás bien bien?

MABEL: –Sí... Pero a qué viene todo esto.

SOLDADO: –(*Interrumpiendo*). A ver... ¿De qué te acordás?

MABEL: –Y... Qué sé yo, tantas cosas.

SOLDADO: –Sí, pero de qué te acordás de “mí”.

MABEL: –(*Dándose cuenta para qué lado va*). Y... Me acuerdo de que cuando era chico... Más chiquito que ahora...

SOLDADO: –(*Fastidiado*). Sí, más bien. (*Pausa. Volviendo a animarse*). Pero no te acordás de un día que vine a la noche y que vos me dejaste meterme a la...

MABEL: –(*Interrumpiendo secamente*). No.

SOLDADO: –(*Asombrado*). Pero sí... Una noche que mis viejos habían salido...

MABEL: –(*Interrumpe*). ¡Parala, pibe! (*Pausa*). Yo no sé a qué viniste. Pero te aviso. Vos ya no sos un mocoso, y yo ya no soy una pendeja loquita, ¿eh? (*Pausa*). Así que no sé lo que se te habrá pasado por el mate, pero más vale que se te olvide. ¿Estamos?

SOLDADO: –¡Uh, che! ¿Yo qué te hice?

MABEL: –Nada, no me hiciste nada, pero no me vengas con el cuento de despedirte a las tres de la mañana. (*Rencorosa*). Mejor despedite de tu novia.

SOLDADO: –(*Con amargura*). Ah, sí... ¡Justito!

MABEL: –(*Burlona*). ¿Qué? ¿No te dio bolilla?

SOLDADO: –(*Triste*). No. (*Reaccionando herido*). ¿Y a vos qué te importa?

MABEL: –(*Sigue burlona*). ¿A mí? ¡Nada! (*Pausa. Ablandada*). Perdoname, Marcelito... (*Se quedan los dos en silencio*). Bueno... Señor, ya que vino a despedirse... (*Le toma la mano y se la estrecha a modo de despedida*). Espero que le vaya bien... Que vuelva pronto. (*El Soldado le toma la mano a Mabel y se la lleva a su cara. Está muy emocionado. Mabel lo percibe y con la otra mano le acaricia el cabello*). Bueno... Bueno... Bueno... Está bien...

El Soldado súbitamente la besa en la boca y empieza a acariciarla. Mabel responde. Luego de un tiempo de caricias.

SOLDADO: –Mabel, por favor... Es mi última noche.

MABEL: –(*Se suelta bruscamente*). ¡Déjame! Si es tu última noche, buscate una loca y pagale. (*Empieza a pegarle*). Rajá, rajá, rajá de acá, ¡te las

tomás! (*Fuera de sí*). Váyase, váyase, porque si no, empiezo a los gritos. ¡Que se vaya, le digo!

El Soldado, ante el torbellino de furia, va saliendo del sector mientras las luces se van apagando sobre el llanto de Mabel. Se van prendiendo en otro sector.

9.

Una chica joven de unos 17 años está leyendo una carta.

CHICA JOVEN: —Malvinas, 2 de junio de 1982. (Pausa). Querida Flaca, te escribo de vuelta porque no sé qué va a pasar y quizás esta sea la última oportunidad de ir al correo que tenga... La cosa se está poniendo muy jodida. Seguimos sin ver a los ingleses, pero ya sabemos que están acá. No sé qué va a pasar cuando aparezcan, porque nosotros estamos hartos, hartos del frío y de pasar hambre. Cada vez me parece más absurdo tirar contra alguien. En realidad, lo que quisiéramos es rajarnos aunque sea nadando. Se corren muchas “bolas”, que no sé de dónde salen... Nos enteramos por radio lo de Goose Green.⁵¹ No sabemos muy bien dónde queda, pero parece que se pudrió todo... A las bolillas que se corren tratamos de no hacerles caso porque si no, nos volvemos locos, pero las noches son muy largas y no tenés más remedio que pensar y pensar. Te juro que te mata.

La verdad, Flaca, es que tengo miedo. Creo que todos tenemos miedo. A las bombas y a los cañonazos ya nos acostumbramos, pero lo de los gurkas... Y esperar, sobre todo esperar... Enfrente de nuestras posiciones hay una montaña. Cuando los veamos bajar por ahí, no sé qué va a pasar. Acá nadie se tiene confianza por más que entre nosotros nos demos ánimo... Creo que va a ser el desbande total. Yo siempre trato de estar con el Negro, entre los

⁵¹ El combate de la región de Goose Green o Pradera del Ganso (ocurrido entre el 27 y el 29 de mayo) es regularmente considerado como uno de los más cruentos de la guerra. Se trata del primer encuentro cara a cara con el ejército británico, que había hecho cabeza de playa en la Bahía de San Carlos el 21 de mayo. (N. del E.).

dos nos fabricamos confianza. Además, él todavía está fuerte. Yo estoy muy flaco y, cuando corro, me canso de nada. El Negro dice que con el cagazo, cuando corrés, ni te das cuenta.... Espero que sea cierto.

Flaca, a Sebastián lo volví a ver, y se corrió la bola que salió en una patrulla de reconocimiento y lo mataron. Por favor, no le digas nada a la Tana ni a nadie, porque no estoy muy seguro. La verdad es que no estoy muy seguro de nada, ni siquiera si voy a volver... No te quiero hacer la “llorada”, pero estoy tan podrido de todo, que lo único que quiero es que pase todo de una vez, siempre y cuando no me quede solo.

Flaca: largo, porque me estoy poniendo muy mal y no quiero joderte largando manos tan negras... Saludadlos a todos, todos los chicos. ¡Ah! Me olvidaba. Nuestra mascota, la rata, se tomó el piojo. Se fue sin saludar y demostró ser más inteligente que nosotros.

Un beso y un abrazo: Marcelo

Posdata: Encarecidamente te pido que, si los ves a mis viejos, no les cuentes nada de lo que te digo.

La luz va bajando de a poco sobre las últimas palabras.

10.

Comienza a entrar un poco de luz sobre el ámbito del Soldado. Este se encuentra en su posición habitual, sentado y hamacándose de adelante hacia atrás. De repente entra una voz en off, la del Padre. Simultáneamente, una figura que puede ser un muñeco o simplemente una percha con ropa identificatoria y simbólica de este.

PADRE: —(En off). ¡Marcelo! ¿Se puede saber qué hacés ahí?

SOLDADO: —(Asombrado y asustado). ¿Yo?

PADRE: —¡Sí, vos! ¿Te pensás quedarte todo el día ahí, sentado sin hacer nada?

SOLDADO: —Papá, ¿sos vos?

PADRE: —No te hagas el vivo, Marcelo.

SOLDADO: —¿Pero qué hacés acá, papá?

PADRE: –¿Cómo qué hago? ¿Dónde querés que esté?

SOLDADO: –Pero...

PADRE: –¡Pero nada! ¡Te vas a estudiar ya mismo, sin peros!

SOLDADO: –No puedo... Me tengo que quedar.

PADRE: –(*Interrumpiendo*). Mirá, Marcelo: no me saqués de mis casillas. Andá a estudiar y terminala con las cosas raras.

SOLDADO: –¡Pero estoy en la guerra, papá! ¿No entendés?

PADRE: –¡Estoy harto de excusas! Cuando venís a manguearme, ahí no tenés excusas, ¿verdad?

SOLDADO: –(*Desalentado*). Papá, yo estoy acá, y vos hablás de plata...

PADRE: –Vos vas a estudiar, que yo vagos no pienso mantener.

De improviso entra el símbolo o muñeco de Madre, a la vez que habla en off.

MADRE: –(*En off*). ¡Andrés! ¿Querés dejar en paz al chico?

SOLDADO: –(*Descubriendo a la Madre*). Mamá...

PADRE: –Dora, ¡vos no te metás! ¡Por culpa tuya este es un vago!

SOLDADO: –Mamá, yo no soy un vago. ¡Quiero ser músico!

PADRE: –Qué músico ni qué tres pelotas, ¡sos un vago!

MADRE: –Dejalo tranquilo, Andrés, ¿no ves que está en una guerra?

SOLDADO: –Sí, papá, soy soldado.

PADRE: –¿Y qué hacés ahí sentado? ¡Movete! ¡Andá a pelear!

MADRE: –(*Ante la actitud del Soldado, que se para*). ¡Nene! ¿Qué hacés? ¿Estás loco? ¿No sabés que así parado te pueden pegar un tiro?

El Soldado vuelve a sentarse como antes.

PADRE: –¿No ves? Es un inconsciente.

MADRE: –Nene... Nene... Tenés que cuidarte... Hacele caso a tus superiores... Portate bien...

SOLDADO: –Sí, mamá.

PADRE: –Tiene razón tu madre... Espero que te comportes como todo un hombre.

SOLDADO: –Sí, papá.

PADRE: –Vamos, Dora, tenemos que dejar tranquilo al chico.

SOLDADO: –(*Ante la inminencia de la ida de sus padres*). Papá, mamá... ¿Puedoirme con ustedes?

MADRE: –Ay, no, querido, tenés que quedarte a cumplir con tu deber...

PADRE: –¡Coraje, hijo! (*Símbolos de Madre y Padre comienzan a irse*). Estamos muy orgullosos de vos. Portate como un hombre.

SOLDADO: –(*Hablando hacia el lugar por donde se fueron sus padres*). Yo no quiero ser un hombre... Quiero irme con ustedes... Yo no soy un hombre. Vos siempre dijiste que soy un chiquilín irresponsable... ¿Por qué ahora tengo que ser un hombre? ¿Por qué? (*Empieza a hablar como un chico malcriado*). Si no quiero, no quiero... Me voy a morir, ¿sabés? Y, cuando me muera, vas a llorar como loco... ¡Y te va a remorder la conciencia! Ahí, adelante del cajón, te van a contar mis últimas palabras, y vas a llorar... Los dos van a llorar y se van a arrepentir. (*Se queda un momento y cambia de actitud, ya no es el nene malcriado*). Mis últimas palabras... ¿Qué puedo decir? (*Recordando*). “Viva la Patria, aunque yo me muera”. No, eso no, es plagio... “Adiós, Patria mía”. No, eso tampoco... Es de alguien, pero no recuerdo... (*Dándose cuenta repentinamente y con algo de desesperación*). Pero si no hay nadie, estoy solo... ¿A quién le voy a decir mis últimas palabras? Entonces... (*Delira*). No me puedo morir, porque estoy solo y no hay nadie para que me escuche... ¡Mejor! No me muero nada y listo... Además; si no me mata nadie, no tiene ninguna gracia. (*Repentinamente*). ¡Ay! (*Mira el borceguí izquierdo*). ¿Volviste, pie? Sí, volviste, porque vos sos el pie izquierdo... ¿Para qué volviste, tarado? ¿Para hacerme doler? (*Trata de masajearse el pie*). Mejor andate de vuelta. (*Se enoja*). Pie, ¿me escuchás? ¡Andate! ¡Andate a la mierda!

11.

La luz empieza a iluminar el ámbito 2 por donde entra hablando la Novia del soldado.

NOVIA: –No seas malo... No me echés, Marcelo. ¿Todavía estás enojado?

Aparece Mony.

MONY: –Dejalo, es un egoísta... No le des más bolilla.

NOVIA: –No, pobrecito... Me da lástima...

Aparece Sandy.

- SANDY: —¡Sí, cuidado! Te da tanta lástima que te la pasás saliendo con otro tipo...
- MONY: —¿Vos qué sabés? ¡Callate, metepúa!
- NOVIA: —(*Refiriéndose a Sandy*). Dejalo, ¡está celoso porque no salgo con él!
- SANDY: —(*A Novia*). ¿Celoso? Rajá...

Aparecen Carlos y Julio.

- JULIO: —¿Otra vez discutiendo ustedes?
- CARLOS: —Che, párenla... ¿Qué va a decir Marcelo? ¡Hay que ser respetuoso con los héroes!
- SANDY: —(*A Carlos*). Dale, hacete el ácido vos...
- NOVIA: —(*A Carlos*). ¡Sos el rey de los piolas!
- CARLOS: —Pero callate la boca vos...

Aparecen en escena los símbolos del Padre y de la Madre, que interrumpen la discusión.

- MADRE: —¡Chicos! ¡Qué sorpresa! Qué suerte que vinieron... (*Al Padre*). Mirá, Andrés, qué buenos los chicos... Y con el frío que hace...
- PADRE: —¿Qué tal, chicos? ¿Vieron qué pinta Marcelo, eh? ¡Le queda bárbaro el uniforme!

Los amigos responden afirmativamente haciendo diversos comentarios. En ese momento llega Mabel con una bandeja y tazas. El clima general es de jolgorio y nadie presta demasiada atención al Soldado, que mira absorto la escena.

- MADRE: —(*Ante la entrada de Mabel*). ¡Mabel! ¿Qué hace acá?
- MABEL: —Vine a traerles algo calentito que tomar...
- MADRE: —¡Ay, gracias! Sirva... Sirva nomás.
- MABEL: —¿Qué le sirvo al señor Marcelo?
- MADRE: —No, querida... El nene está de guardia. No puede.
- PADRE: —(*Casi encimándose*). Lo prohíbe el reglamento.
- SOLDADO: —(*Con bronca*). ¿Qué reglamento, papá? Estoy solo. (*Estirando la mano*). Yo también quiero algo caliente.

Mabel no sabe qué hacer, si darle o no darle, y mira a los padres. Al final le alcanza una taza. Inmediatamente salta la Madre.

- MADRE: –¡No! No, Mabel, ¡no le des!
- SOLDADO: –Mabel, sé buenita, tengo mucho frío...
- MABEL: –Perdoname, Marcelito... Son mis patrones... Perdoname.
- PADRE: –¡No empecés con la indisciplina!
- MADRE: –Tiene razón tu padre, ¿no es cierto, chicos?

Todos los presentes asienten.

- SANDY: –Él siempre fue muy indisciplinado. Cuando jugábamos, rompía todas las reglas.
- CARLOS: –Hacía trampas, ¡a todo!
- MONY: –En la escuela también... Siempre le ponían amonestaciones.
- JULIO: –Nunca respetaba nada.
- SOLDADO: –¡No es cierto! ¡No es cierto!
- NOVIA: –¡Sí que es cierto! (*Maliciosamente*). Si les cuento lo que me quiso hacer a mí...
- MADRE: –¿En serio? ¿Qué te quiso hacer? Contá, nena, contá...

Los amigos se reúnen secreteamo entre risas. Se supone que la Novia está contando la escena de ella con Marcelo. También se escuchan las risas de la Madre y el Padre. Los chicos de vez en cuando levantan la vista y lo miran al Soldado, riéndose. Durante toda esta escena, Mabel fue recogiendo las tazas y de vez en cuando mira de forma desconsolada al Soldado.

- SOLDADO: –¡Váyanse! ¡Váyanse todos! Son una porquería. ¡Los odio!
 ¡Muéranse! ¡Muéranse todos!
- MADRE: –Qué desagradecido sos, nene.
- SOLDADO: –¡Fuera todos! (*Empiezan a escucharse el sonido de bombas y aviones en vuelos rasantes mientras los símbolos del Padre y la Madre y los amigos del Soldado van saliendo con comentarios como “No seas imbécil, Marcelo”, “Siempre el mismo vos”, “Andá a la mierda”, etc. El Soldado automáticamente hace cuerpo a tierra*). ¡Fuera todos! ¿De qué se ríen?
 ¡Se ríen de que yo me voy a morir!

La luz empieza a bajar con el fondo de los ruidos bélicos y el griterío del Soldado: “Me voy a morir”. Súbitamente, el sonido y los gritos cesan y otra voz repite “morir” mientras la luz aparece en el ámbito 1.

12.

Un aula de colegio secundario. La Profesora está leyendo de un libro, y los alumnos, visiblemente interesados, siguen la lectura en unas hojas oficio que tiene cada uno en sus manos.

PROFESORA: —(*Leyendo*). Un hombre piensa que dentro de cien años estará muerto y no le preocupa. Pero morir mañana y estar muerto para siempre y no ser nada más que polvo y pudrirse en la tierra, ¿eso es libertad? Siempre se estaban peleando por algo, y si uno se atrevía a decir “al diablo con la guerra, todo es lo mismo, cada guerra es igual a otra y nadie saca nada bueno”, entonces le gritan “cobarde”. Si no estuvieran peleando por la libertad, estarían peleando por la independencia o la democracia, o la autonomía, o la decencia o el honor o la tierra natal o cualquier otra cosa que no significaba nada. La guerra se hacía con el fin de salvaguardar la democracia, los pequeños países, la humanidad. ¿Era así? ¿Y qué clase de democracia? ¿Y cuánta? ¿Y de quién? Después estaba esa independencia por la que los hombrécitos siempre se hacían matar. ¿Independencia de otro país? ¿Independencia del trabajo o de la enfermedad o de la muerte? ¿Independencia de su suegra? Por favor, señor, denos una factura de venta por esa independencia antes de que vayamos a hacernos matar. Denos una factura clarita para que sepamos por anticipado por qué nos matan, y denos también una primera hipoteca sobre algo como garantía para que estemos seguros de que después que ganemos su guerra tengamos la misma clase de independencia por la que hicimos el trato.

La Profesora deja de leer. Levanta la vista y mira a sus alumnos.

PROFESORA: —Bueno, vamos a analizar este párrafo. La pregunta es ¿qué trata de decirnos el autor? Y si están de acuerdo con sus conceptos. (*Mira a la clase*). ¿Quién quiere hablar? (*Nadie se mueve*). Vamos,

señores... Hace quince días que estamos con esto... (*El silencio prosigue*). Está bien. (*Señalando al Alumno 1*). A ver, usted...

ALUMNO 1: –(*Se levanta de su asiento azorado*). ¿Yo?

PROFESORA: –Sí, usted. ¿Qué pasa? ¿No le interesó la obra?

ALUMNO 1: –No, no... Me interesó mucho.

PROFESORA: –Bueno, entonces opine.

ALUMNO 1: –Es que es difícil...

PROFESORA: –Sería difícil si estuviera pidiendo la opinión de un experto, pero estoy pidiendo la opinión de un alumno. Si es que la tiene, adelante.

ALUMNO 1: –(*Titubeante*). Bueno, yo... Creo que él dice que no le gusta la guerra.

PROFESORA: –¿Por qué no le gusta?

ALUMNO 1: –Porque lo hirieron y está muy mal.

PROFESORA: –¿A quién hirieron? ¿Al autor? ¿Dalton Trumbo⁵² está malherido? (*Se escuchan risitas en la clase*). Está bien, siéntese. (*A la clase*). ¿Alguien quiere hablar? (*Se levanta la mano del Alumno 2*). Sí, adelante. (*El alumno se para*). Pero, por favor, quiero saber cuál es el concepto del autor y no los problemas del personaje. ¿Está claro?

El alumno asiente con la cabeza.

ALUMNO 2: –El autor nos dice que todas las guerras son malas.

PROFESORA: –¿Todas?

ALUMNO 2: –(*Seguro*). Sí.

PROFESORA: –¿En qué se basa para decir eso?

ALUMNO 2: –(*Menos seguro*). En, este... (*Señala el papel que han estado leyendo*). ¿Puedo mirar una cosa?

PROFESORA: –Sí.

⁵² Dalton Trumbo (Estados Unidos, 1905–1976) fue un reconocido novelista, guionista y director de cine. Formó parte del llamado Hollywood Ten, conjunto de personas de la industria del cine que se vio perseguido y hostigado por el macarthismo. Sus integrantes debían declarar ante el Comité de Actividades Antiestadounidenses en 1947, pero se opusieron y quedaron en una lista negra. A causa de esto, Trumbo debió firmar producciones posteriores con pseudónimos. De ese modo, bajo el alias de Robert Rich, recibió un Oscar por Mejor Historia de *The Brave One* (1956, dirigida por Irving Rapper). En 1975 su nombre real es restituido en el listado histórico de ganadores.

ALUMNO 2: *—(Lee rápidamente).* Bueno... Acá dice que la independencia y la libertad y la democracia y la patria y el honor... *(Levantando la vista del papel).* Bueno... Es como que ninguna de esas cosas justifica una guerra...

PROFESORA: *—Muy bien. ¿Y usted qué opina? ¿Está de acuerdo?*

ALUMNO 2: *—Y... No... Porque si alguien ataca a mi país... Yo quiero ir a defenderlo.*

PROFESORA: *—¿Están todos de acuerdo?*

El Soldado ingresa al salón de clases. Su presencia no ha sido ni será tomada en cuenta. Levanta varias veces la mano para hablar. En el momento en que la profesora pregunta, él dice.

SOLDADO: *—Señora... Señora... ¿Me permite?*

El Alumno 3 levanta la mano.

PROFESORA: *—Sí.*

ALUMNO 3: *—Yo creo que él nunca habló de defenderse o de querer ir a una guerra, y me parece que ahí está la diferencia de querer ir, a que lo manden a la fuerza.*

SOLDADO: *—(Señalando a Alumno 3). ¡Es cierto! Torres tiene razón.*

El Alumno 2, que aún está de pie, comienza a hablar sin permiso.

ALUMNO 2: *—¡Habría que dejarles elegir!*

ALUMNO 4: *—¡Qué gracia! Si les dan a elegir, no va nadie a pelear..*

ALUMNO 5: *—(También sin permiso). Y bueno, eso quiere decir que nadie quiere ir porque la guerra está mal...*

ALUMNO 6: *—(También sin permiso). ¡Sí, pero esa es una actitud individualista y egoísta!*

SOLDADO: *—(Enojado. A Alumno 6). Acosta, ¡vos siempre el mismo imbécil!*

Toda la clase comienza a hablar al mismo tiempo. Unos parados, otros siguen en sus asientos, pero todos discuten acaloradamente.

ALUMNO 1: *—Sí, como en Norteamérica... ¡Que los mandaban a Vietnam y si no ibas, te metían preso!*

ALUMNO 2: *—Si alguien no quiere ir, que no vaya.*

ALUMNO 4: –¿Pero eso qué tiene que ver?

ALUMNO 3: –Si hay guerra, que vaya el que quiera.

ALUMNO 5: –Sí, pero si te invaden tu país, bien que no te iba a gustar.

ALUMNO 6: –Son todos una manga de miedosos que no pelearían por su país.
¡Maricones!

SOLDADO: –(A Alumno 6). ¡Acosta! ¡Degenerado! ¡No sabés lo que decís!

Ante el bochinche general, y con una sonrisa de satisfacción, la Profesora intenta poner orden.

PROFESORA: –¡Señores! ¡Señores! ¡Hablen de a uno! (Nadie la escucha). Señores, por favor. (Gritando). ¡Silencio! (La clase se va silenciando, mientras, todos se sientan). Discutan en orden. Primero nadie quiere hablar, y después saltan todos a los gritos... (La interrumpe el ingreso de la alumna Paty, que lo hace a toda carrera). ¡Señorita! ¿De dónde viene?

PATY: –(Muy agitada). ¡Señora! ¡La buscan...! Dos hombres... Yo estaba en la rectoría y llegaron dos hombres preguntando por usted. Y la jefa no le quería decir, ¡y vino otro que tenía un revólver!

La Profesora se pone pálida y trata de controlarse. Mira a un lado y a otro como buscando un modo de escapar. Siente la mirada expectante de sus alumnos.

SOLDADO: –No vaya, señora... No vaya... No vaya...

PROFESORA: –Gracias. (A Paty). Puede sentarse...

Recoge su cartera y va hacia la salida, pasando al lado de Paty.

PATY: –(Llamándola). Profesora... (Va corriendo hasta el escritorio y toma los libros para dárselos). Sus libros...

PROFESORA: –(Los toma, los mira y se los entrega a Paty). No importa... Son para ustedes.

La Profesora sale. Los alumnos siguen callados un momento, mirando hacia la puerta. Los Alumnos 1, 3 y 6 van hasta la salida y tratan de espíar.

SOLDADO: –(Mirando a los tres que espían). ¿Qué espían?, tontos. ¿Es que no se dan cuenta?

Los que fueron hasta la puerta y los que se quedaron se acercan a Paty para preguntarle. Hay clima de tensión.

- ALUMNO 1: –Che, ¿qué pasó?
- ALUMNO 2: –¿Quiénes eran?
- ALUMNO 3: –Dale, contá.
- ALUMNO 5: –¿Quién tenía el revólver?
- PATY: –¡Uno de los tipos! ¡Qué sé yo!
- ALUMNO 6: –¿Eran de la cana?
- PATY: –¡No sé, no sé!
- ALUMNO 4: –Al final no viste nada...
- ALUMNO 5: –¿Y vos qué hiciste cuando sacó el revólver?
- ALUMNO 3: –¿Qué hacías vos en rectoría?
- ALUMNO 6: –Para mí que era una extremista...
- ALUMNO 2: –¡No digas taradeces!
- ALUMNO 4: –Sos un imbécil.
- PATY: –(Al mismo tiempo que Alumno 2). Callate la boca.
- ALUMNO 6: –¿Yo digo taradeces? (Señala los libros que tiene Paty). Siempre nos hacía leer libros raros como esos.
- ALUMNO 1: –Mi hermano enterró en el fondo de casa una pila de libros de la facultad...
- ALUMNO 5: –¿Y si vamos a ver?
- PATY: –Yo no voy ni loca.
- ALUMNO 3: –¿Y qué hacemos?
- ALUMNO 4: –¿Y qué vamos a hacer? ¡Nos quedamos!
- ALUMNO 6: –Yo me rajo para mi casa.

Va hasta su banco y recoge sus cosas. Todos se movilizan hasta sus respectivos bancos y hacen lo mismo en una especie de gran desbande. Empiezan a escucharse ruidos y gritos de afuera. Todos se quedan paralizados del miedo, mirando hacia la puerta como si alguien fuera a entrar. Poco a poco el ruido y los gritos se empiezan a alejar hasta que queda un silencio total. Todos los alumnos enfilan hacia la puerta casi en punta de pies. Dos o tres de ellos tratan de asomarse con mucho miedo.

- SOLDADO: –(Mientras ocurre la acción anterior). No va a volver... No entienden. No va a volver nunca más. Yo sé que no vuelve. Ya está muerta.

¿No se dan cuenta? Nadie me escucha, ¿verdad? ¡Hagan algo!
¡Escúchenme! ¡La van a matar!

El Soldado retorna a su ámbito. La luz se va apagando de a poco, se escuchan sollozos apagados de alguno de los alumnos y frases aisladas en voz muy baja: “Tengo miedo”, “Hay que salir”, “No viene nadie”. Cuando el ámbito del aula se oscurece totalmente, empieza a iluminarse el ámbito del Soldado. Este ha seguido repitiendo “La van a matar”, “La van a matar”.

13.

El Soldado está en la trinchera cuando se enciende la luz sobre su ámbito. Está haciendo una serie de movimientos que pretenden ser gimnásticos, con las limitaciones lógicas de un cuerpo contraído por el frío.

SOLDADO: —La mataron... Uno, dos, tres, cuatro... Seguro que la mataron.
(Pausa). Uno, dos, tres, cuatro... (Respira fatigosamente). No la vimos nunca más. Uno, dos, tres, cuatro... Seguro que la mataron... Uno, dos, tres, cuatro... La mataron... No me tengo que quedar quieto. Uno, dos, tres... (Vuelve a interrumpirse, ahora con sobresalto. Busca el arma con desesperación. Cuando la toma, se coloca en actitud de alerta, mirando hacia el fondo del escenario. Su voz es insegura y evidencia más miedo que actitud combativa). ¡Alto! ¿Quién es...? (No hay respuesta). ¿Quién es...? Si no contestan, ¡voy a disparar! (Pausa. Solo se escucha el ruido del viento). ¡Si se mueven, los mato! ¿Quién es...? (Cada vez más inseguro). ¡Los mato! ¡Les juro que los mato!

Se comienza a escuchar una voz desde la zona del otro ámbito. Entre sombras se recorta la figura de Laurita, que viene caminando lentamente con un libro en las manos. Va hacia donde está el Soldado. Cuando llega, se para. Viene diciendo desde que entró la misma letanía como si quisiera aprenderla de memoria. Está con los ojos cerrados y hace grandes esfuerzos de concentración.

SOLDADO: —(Que estuvo en actitud alerta y, al descubrir que era su amiga, dice como para él). Laurita... Era vos, Laurita...

Desarma su actitud “combativa” y sonríe. Toma la actitud de un nene.

- LAURITA: –El primero: “No matarás”... El primero: “No matarás”... El primero: “No matarás”... El primero: “No matarás”...
- SOLDADO: –(*Que sigue con una sonrisa, aún sin entender.*) Laurita... ¿Qué estás haciendo?
- LAURITA: –(*Sin mirarlo y prosiguiendo con su actitud le chista para que se calle. El Soldado empieza a burlarse.*) ¡Shhhh! El primero: “No matarás”... El primero: “No matarás”...
- SOLDADO: –(*Insistiendo.*) Dale, che. (*Laurita no le hace caso y sigue repitiendo. El Soldado comienza a burlarse.*) El primero: “No matarás”... El primero: “No matarás”...
- LAURITA: –(*Fastidiada, interrumpe.*) Marcelo, ¿te dejás de hinchar?
- SOLDADO: –Y bueno, dame bolilla... ¿Qué hacías?
- LAURITA: –(*Resignada.*) Voy a tomar la comunión y estoy estudiando el Catecismo. Me tengo que aprender de memoria los Diez Mandamientos... (*Los va a decir.*) El primero: “No matarás”, el segundo “no...”.
- SOLDADO: –(*Interrumpe.*) ¿Y para eso ponés esa cara?

La imita, divertido.

- LAURITA: –¿Y a vos qué te importa? Es para concentrarme, nene.
- SOLDADO: –Ay, cuidado. ¿Y para aprender una cosa tan cortita tenés que concentrarte tanto?
- LAURITA: –¡Pero no! Además de aprenderlos, es para... (*No sabe cómo seguir.*) A ver, pará. ¿Cómo se dice? (*Busca.*) ¡“Levitar”! ¡Eso! Es para levitar.
- SOLDADO: –¿Lo qué? ¿Y eso qué es?
- LAURITA: –Qué mongui que sos. ¿No sabés?
- SOLDADO: –No. ¿Y vos sabés?
- LAURITA: –Y claro que sé. (*No muy segura.*) Es como volar, ¿no? Es como... flotar en el aire.
- SOLDADO: –(*Riéndose.*) ¿Y poniendo esa cara vas a volar?

Imita el gesto exagerado de concentración de Laurita y agita los brazos como si fuera un pájaro. Ríe.

LAURITA: –¿De qué te reís, tarado? Para que sepas, la señorita de Catecismo nos dijo que, si te concentrás cuando decís las oraciones, pero fuerte, fuerte, ¡podés levitar! (*En sabionda*). A un santo una vez le pasó...

SOLDADO: –(*Asombrado*). ¿En serio? ¿A qué santo?

LAURITA: –Qué sé yo, no me acuerdo.

SOLDADO: –Rajá, son todas macanas.

LAURITA: –No, che. ¡Lo dijo la de Catecismo!

SOLDADO: –¿Y cómo se hace?

LAURITA: –Tenés que decir una oración: el Padrenuestro, el Avemaría o los Mandamientos... Cualquier cosa, pero que sea de Dios... Y tenés que pensar nada más que en eso, fuerte, fuerte, sin distraerte. Entonces empezás a flotar... Es re difícil. (*Laurita vuelve a tratar como al principio de la escena y comienza a salir del ámbito del Soldado hasta desaparecer*). El primero: “No matarás”... El primero: “No matarás”... El primero: “No matarás”... El primero: “No matarás”...

El Soldado queda solo, pensando en lo que Laurita le ha dicho. Vuelve a escuchar un ruido que lo hace poner en alerta como al principio. Retoma la actitud de alerta con el arma en la mano.

SOLDADO: –¡No puedo! ¡No puedo! No puedo tirar... ¡No me animo! Además, no hay nadie. (*Se queda un momento pensativo y se acomoda la manta*). No puedo tirar. (*Serio*). El primero: “No matarás”... El primero: “No matarás”... El primero: “No matarás”... (*Cierra los ojos y hace esfuerzo por concentrarse*). El primero: “No matarás”... (*Sonríe*). No puedo levitar... Si pudiera, me iría flotando como un globo verde. Flotando. Flotando hasta mi casa. Una ducha de agua caliente. Me siento en el inodoro de mi baño y me quedo sentado una, dos... tres horas... Agarro el peine, me peino. Escucho las voces de los chicos que me esperan en el living. (*Llamando*). ¡Beto! ¡Colo! ¡Paty! ¡Gabi! ¡Ya voy! (*Empieza a entrar sonido de un recital de música en pleno con voces, gritos, aplausos, etc.*). Hoy vamos al recital. (*A los amigos*). ¿Sacaron entradas ya?

El sonido del recital empieza a bajar y paralelamente se empieza a escuchar el sonido de un piano.

Paty, sentada frente al piano, interpreta un tema musical alegre y muy movido. El Soldado, desde su ámbito, mira hacia donde viene la música. Baja la luz del ámbito del Soldado y empieza a subir sobre Paty.

SOLDADO: —Mi piano... Qué bien que suena... ¡Y está Paty! *(A ella)*. Hola, Paty. *(No responde y sigue tocando. El Soldado queda en la zona oscura y sigue llamando)*. Hola, Paty... Paty... *(Empieza a entrar en la zona iluminada)*. Paty... Paty...

PATY: —*(Habla mientras sigue tocando, como en una situación cotidiana)*. Hola, Marce... ¡Cómo le diste al colchón! ¿Recién te levantaste de la siesta?

SOLDADO: —*(Sigue sorprendido, como si fuera un sueño lo que ve)*. Paty...

PATY: —*(Sigue tocando, haciéndole burla)*. ¡Paty! *(Ríe. Lo mira)*. Uy, qué cara de apolillo tenés...

SOLDADO: —*(Con la misma actitud que antes)*. Paty... ¿Me dejás tocar a mí?

PATY: —No... Vos no estás acá.

SOLDADO: —*(Aterrorizado)*. ¿Cómo?

PATY: —*(Cargándolo)*. Vos estás todavía en la cama, durmiendo. *(Ríe)*. ¿Por qué no te lavás la cara, dormilón? *(Se levanta)*. Dale, dale, tocá vos. *(El Soldado se sienta y empieza a tocar con dificultad mientras Paty sigue hablando)*. Supongo que no te habrás olvidado que hoy teníamos ensayo, ¿no?

SOLDADO: —*(Tocando ya en forma segura)*. ¡Ah! ¿No vamos al recital hoy?

PATY: —Ya me lo imaginaba... Sos un navegante vos. Bety y el Colo ya deben estar por caer. *(El Soldado toca con seguridad y durante un tiempo se escucha la música acompañada por los movimientos físicos de Paty, que sigue el ritmo, tararea y baila. De repente el Soldado interrumpe la música. Paty lo mira extrañada)*. Eh, ¿qué te pasa?

SOLDADO: —Qué sé yo... Tenía tantas ganas de tocar... *(Acaricia el teclado)*. No te vas a burlar si te digo algo, ¿no?

PATY: —*(Sigue extrañada)*. No. *(El Soldado no dice nada)*. En serio.

SOLDADO: —¿Seguro que no?

PATY: —¡Te lo juro!

SOLDADO: —Quiero componer algo...

PATY: —*(Con ternura)*. No seas tonto, ¿cómo me voy a burlar?

- SOLDADO: –Y... Qué sé yo... Lo que pasa es que quiero hacer algo suave.
(*Empieza a tocar*). Muy suave, tranquilo... Muy, muy tranquilo.
(*Sigue tocando y habla como para sí mismo*). Algo que diga cosas. Algo que hable de caminar por Plaza Moreno... En primavera... Del olor de los tilos. O de cuando jugaba a la noche en la puerta de mi casa en verano... O de las ratas que nos hacíamos en el colegio cuando empezaba el calor. ¿Te acordás? Componer algo que hable de mí, Paty.
- PATY: –(*Asiente a las palabras del Soldado con sorpresa y está algo asustada*). Marcelo, ¿qué te pasa? Estás raro.
- SOLDADO: –(*Sigue tocando y no toma las palabras de Paty*). Tuve tan poco tiempo... Nunca pude terminar una canción.
- PATY: –(*No entiende, pero está emocionada*). Marcelo... (*No sabe qué decirle. El Soldado sigue tocando, ahora con una sonrisa porque algo le está saliendo. El sonido del viento empieza a entrar de a poco hasta tornarse audible para él, que empieza a ponerse tenso y a equivocarse hasta que la melodía se torna violentamente disonante*). ¡Marce! ¿Qué te pasa?
- SOLDADO: –(*Deja de tocar y con actitud perdida escucha el sonido del viento, que se hace cada vez más fuerte*). ¿Escuchás?
- PATY: –(*Sin entender. Trata de escuchar*). ¿Qué cosa? (*Pausa*). Yo no escucho nada.
- SOLDADO: –(*Cada vez más tenso. Se levanta*). Es el viento...
- PATY: –(*Muy atemorizada*). ¿Qué viento?
- SOLDADO: –Sentate y tocá, Paty... Por favor. Tocá. (*Paty aún con su extrañeza se sienta y toca retomando el tema que el Soldado había interrumpido*). Me tengo que ir.
- PATY: –¿A dónde?
- SOLDADO: –(*Le hace un gesto silencioso como para que no hable*). Tengo que volver... Decile a los chicos que no puedo quedarme a ensayar. (*Sube ruido del viento*). Me están llamando... (*Empieza a irse en forma casi fantasmal*). Flaca, terminame vos la canción. No te olvides. Terminámela vos. Por favor. No te olvides nunca.

La música sigue acompañando el caminar del Soldado hacia su ámbito, hasta irse ralentando tanto que acaba por desaparecer.

En escena el Soldado sentado en una silla al frente del escenario. Lee una carta.

SOLDADO: –Malvinas, 20 de junio de 1982. Querida Flaca, en estos momentos más querida que nunca. Ya no tengo ninguna esperanza, sé que esta es mi última carta... Mi última carta... Última carta... Y estoy hipnotizado viendo correr la birome por encima de este papel. ¿Sabías que escribir es ensuciar con rayitas un papel limpio y claro? Hace unos días descubrí que al hablar se corre la saliva de lugar, y que al agarrar un vaso se doblan catorce articulaciones en la mano... Aprendí que el árbol de la puerta de mi casa es un “falso cafeto”, que la Calle 47 tiene naranjos, la Diagonal 77 jacarandás de flores amarillas y violetas, y que los farmacéuticos son unos estafadores que venden el tilo en paquetes... ¿Aún se juntan las bandadas de gorriones en los árboles de la Calle 7 y aturden? ¿Empezó a sentirse el perfume? Qué idiota soy. Es invierno. Pero cuando pienso en la ciudad, me gusta imaginármela así. Tengo el derecho... Después de todo, nunca podré componer mi canción que hable de Plaza Moreno... Flaca, Flaca... Si un día de estos caminás por ella, pensá en mí, y así yo en vos la recorreré de punta a punta. Y tratá de no mirar hacia arriba porque seguro que no me encontrarás, yo estaré acá pudriéndome boca abajo, alimentando gusanos... Si alguien encuentra lo que quede de mi cuerpo o simplemente mis huesos, meterá su mano en el bolsillo de mi campera y encontrará esta carta que nunca mandé...

Hijos de puta, mal paridos, qué me hicieron... Me sacaron todo y no me dejaron un pedacito de nada... ¿El aire frío que me está golpeando en la cara es el mismo que allá? ¿La luna que miro a la noche es la misma de allá? ¿Por qué no estoy allá también? ¿Por qué no puedo estar ahora caminando por la cuadra de mi casa, llegando cansado a las cuatro de la madrugada para irme a acostar a mi cama en mi habitación...? Lo primero que haré cuando llegue es pedirle a mi vieja una fiesta de cumpleaños con bonetes, pitos y matracas, y hacerlo en el garaje de casa, con guirnaldas colgando y papel picado para tirar dentro de la

boca... Y que haya cuatro tortas para soplarles las velitas... Los varones con bigotes pintados con corcho quemado y las mujeres con zapatillas de baile... Los quiero mucho a todos, y los maldigo por no estar ahora acá conmigo... ¿Se acuerdan de mí? Recen mucho por mí... Digan muchas veces mi nombre, lo más que puedan. Quiero estar en boca de ustedes siempre... Sé que no hice cosas importantes; pero si pudiera, las haría, yo quiero hacerlas... Perdoname, Flaca, perdónenme todos por no haber llegado a ser importante, pero no pude... No me dejaron... Sé que moriré y no quiero morirme... Besen mis párpados color violeta y no se asqueen del olor que despidió al aire libre... Piensen que yo fui un ser humano que tenía cosquillas en los pies y que reía mucho, siempre... Recuérdense con pena que yo los odio, mucho, ojalá se mueran todos.

16.

SOLDADO: —(*Mirando hacia arriba*). Está amaneciendo. Qué ganas de tomar una sopa calentita... de caldito... Qué rica. Sopa... Sopa de caldito con cabello de ángel y queso rallado... (*Llamando*). ¡Mabel! Yo te rallo el queso. Te juro que no me lo como, lo guardo para la sopa... (*Mira nuevamente hacia arriba*). Es casi de día... Seguro ahora me van a venir a buscar. Me toman de prisionero y me llevan a una celda tibiecita y me dan sopa de caldito... (*Pausa*). Y si no vienen... Y si no me encuentran... Mejor voy yo y los busco... (*Trata de levantarse con gran esfuerzo, el cuerpo totalmente rígido como un robot. Cuando logra incorporarse algo, los pies no le responden y cae*). ¡No puedo! ¡No puedo! (*Comienza a sollozar, desesperado*). ¡No puedo! (*Arrastrándose recupera su manta y vuelve trabajosamente a la posición anterior. Después de un rato logra calmarse*). No importa, ellos me tienen que encontrar. Ahora hay mucha luz. Los soldados se mueren de un tiro, una granada... De frío no. Alguien me tiene que encontrar. Alguien de mi Compañía se tiene que acordar de que estoy acá. (*Empieza a desesperarse*). Alguien se va a acordar... (*Gritando*). ¡Estoy acá! ¡Estoy acá! ¿Me escuchan? ¡Estoy acá! Mal paridos, ¡estoy acá! (*Llora histéricamente hasta que el cansancio lo calma. De improviso un ruido*

lo hace ponerse alerta, como puede ponerse alerta un ser humano deshecho. Habla con desgano). ¿Quién está ahí? El que sea que se acerque, yo no puedo moverme... (Pausa). Siento los pies como si mil cuchillos me estuvieran clavando... ¿Trae comida? (Se empieza a escuchar un sonido agudo y agradable, el Soldado, aún indiferente, pregunta.) ¿Qué es eso que suena? ¿Quién está? (El sonido se torna muy agradable y al Soldado se le empieza a iluminar la cara poco a poco con una sonrisa). ¿Sos vos? ¿Sí? ¿Mami? ¡Sos vos mami! (Se esboza la silueta de alguien en la oscuridad). Viniste a estar conmigo... Viste cómo crecí, qué grande que soy... Tengo barba. Vení, no tengas miedo, soy yo, Marcelito... (Triste). No te animás a acercarte porque estoy sucio y huelo mal... Dale, luego vos me bañás y me cambiás... (Pausa. Trata de mirar). Uhhhh... Qué joven que estás vos. Parecés una piba. (El sonido agudo se transforma en sonidos placenteros con reminiscencias de primera infancia). Mami, vení... (Huele). Te puedo oler... Siento tu perfume... Olés a sábanas nuevas. A manzanas. Vos sos el árbol y yo soy tu rama. Los dos comenzamos en la tierra y ascendemos en el aire. Yo me apoyo y crezco en vos... (El Soldado va irguiéndose, el sonido se hace más potente). Mami, estoy dentro tuyo, encorvado y feliz... Saboreo la gelatina que me envuelve... Es de miel y chocolate... Mami... Estoy en tu vientre, tengo paz y floto. Me deslizo en tu tobogán que nunca termina, que siempre vuelve. (El Soldado extiende sus manos). Mami, calentá mis manos, tocame. Rozá tu piel con mi piel, abrazame con tu cuerpo, entibí mis pies... Inflá de aire puro mis pulmones... Llená de sangre fresca mi corazón... Haceme nacer de nuevo. Dame vida otra vez, mamá. Hoy... (Mira hacia arriba). Hoy que el cielo está azul, azul... No. Celeste. Celeste con nubes blancas, como la bandera de Belgrano. Vení, mami, que hoy es el acto del cole, y yo hago de granadero... (Comienza a cantar suavemente). “Es la bandera de la Patria mía... Azul y blanca... Que Dios la creó”. (Se interrumpe. Así no es la letra. La sigue tarareando hasta repetirla). “Y es la bandera de la Patria mía...”.

La música que venía acompañando los parlamentos del Soldado se fue desvaneciendo con el cántico. La figura en penumbras empieza a moverse al comenzar el cántico. Un golpe potente de sonido, junto con la luz que cae sobre la figura, hace descubrir a la Patria, que, en actitud solemne y al compás de una música, avanza lentamente. Lleva en uno de sus brazos una rama

de laureles. Con la otra arrastra por el piso un manto negro. Avanza hasta hacerse visible para el Soldado.

SOLDADO: *—(Primero desconcertado, luego reconociendo). Patria... Sos vos... (Ella lo mira con una sonrisa condescendiente como si fuera un perrito. Gira luego la cabeza. Deja caer el manto negro en el piso y comienza una danza mientras va deshojando los laureles y tirando las hojas por todo el escenario, inclusive sobre el Soldado). ¡No! ¡Laureles, no! ¡No se puede! (La Patria sigue en lo suyo. En la danza, si bien la hace para el Soldado, habrá indiferencia por su dolor. Burla y maldad. El Soldado observa hipnotizado. La danza en determinado momento se vuelve provocativa. Avergonzado). No... No hagás eso... No podés... ¡Parecés una loca! (Comienza a escucharse a lo lejos una marcha característica inglesa. El Soldado la escucha primero). ¡Los ingleses, Patria! ¡Escondete! (Ella lo mira burlona. Se le acerca y le coloca alrededor del cuello el manto negro. La Patria empieza a irse hacia donde proviene la música.) No, no te vayas. Con ellos no... (La Patria se aleja caminando sensualmente. En el camino revolea y tira el gorro frigio. La marcha que se escucha sube en intensidad. La Patria, ya de espaldas al público, se va quitando la túnica hasta quedar con el torso desnudo. Sale). No, no te vayas... No me dejes solo...*

La marcha va tapando la voz del Soldado. Este se cubre la cara con el manto negro. La luz va descendiendo junto con la música. Se escucha el sonido del viento cada vez más fuerte y se introducen las notas aisladas de un piano.

FIN

**"LA GUERRA DE
LOS PADRES NO
LA PAGAN LOS
GRANDES":**

HANZ Y SHOZHANA
DE SEBASTIÁN
KIRSZNER

Paula Ansaldo

“LA GUERRA DE LOS PADRES NO LA PAGAN LOS GRANDES”:

HANZ Y SHOSHANA DE SEBASTIÁN KIRSZNER

Sebastián Kirsznér (1985) forma parte de una nueva generación de dramaturgos que han sido un importante factor en el gran crecimiento experimentado por el campo teatral de Buenos Aires en los últimos años. Además de autor y director, con más de quince obras estrenadas, es dueño también de una sala teatral independiente: (La Pausa) teatral, que funciona hace cinco años en el barrio de Almagro.

En esta misma sala ha estrenado sus últimos espectáculos donde desde hace algunos años trabaja con la representación teatral de temáticas judías, proceso que comenzó con *El Ciclo Mendelbaum* (2016) y continuó con *La Shikse* (2017) y *Goy, el musical* (2018). Heredero de una importante tradición de dramaturgos que tematizaron la identidad judía en sus obras —tales como Germán Rozenmacher y César Tiempo—, en las obras de Kirsznér la problemática por el judaísmo es abordada como pregunta en términos de la nueva generación de judíos argentinos. Su teatro busca dar repuesta al interrogante sobre qué hacer con esa tradición, con esa historia, que es a la vez propia y ajena, suya y de otro. Y en este sentido, se rehúsa a aceptar un relato cerrado de ese pasado heredado y busca, por el contrario, inventar nuevas formas para redefinir su relación con él. Es por esto que, en sus obras, los personajes y las historias aparecen siempre entrelazadas con elementos del pasado reciente de la Argentina, tales como la crisis del 2001 o, en este caso, la Guerra de Malvinas.

Hanz y Shoshana, una suerte de reversión de la historia de Romeo y Julieta en clave judía y argentina, se sitúa en un espacio y un tiempo liminal, desplazándose constantemente entre Buenos Aires y Bariloche, entre el presente y los años 80 en el contexto de la última dictadura militar. La obra se centra en la relación amorosa entre un muchacho alemán que vive en Bariloche y una chica porteña que se encuentra en la ciudad durante su viaje de egresados.

A pesar de que las didascalías iniciales nos indican que nos encontramos en la Argentina de 1980, la manera de hablar de los personajes jóvenes remite a los modismos actuales y los modos de expresión que utilizan provienen del presente. Asimismo, las referencias a los boliches y a los viajes de egresados en Bariloche, que forman parte central de la trama, resultan anacrónicos para el momento en el que se sitúa la acción y nos remiten al mundo juvenil actual,

como, por ejemplo, la canción del boliche By Pass que se canta a lo largo de la obra. Lo mismo sucede con las referencias metateatrales que aparecen constantemente en el texto, donde conviven alusiones a la Berlín actual como un centro teatral de vanguardia de donde proviene la última tecnología en luminotecnia teatral, con referencias a Teatro Abierto y el incendio del Teatro Picadero en 1981.

El texto de Kirsznér puede pensarse como una reversión de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, ya que sigue muy de cerca su argumento, pero desarrollando un correlato entre la oposición de los Montescos y los Capuleto, y el antagonismo entre judíos y alemanes. Enamorarse de Hanz, quien no solamente es *goy* (no judío), sino alemán, es para Shoshana el peor crimen que puede cometer contra su familia y su tradición. Y para Hanz enamorarse de Shoshana es elegir, entre todas las mujeres posibles, a una muchacha impura ante los ojos de su padre Adolph.

En este sentido, la obra retoma —y lleva al extremo— la problemática del choque generacional, que atraviesa la producción de prácticamente todos los dramaturgos que abordan temáticas judías, y que aparece en obras emblemáticas de la dramaturgia judeo-argentina, tales como *Pan Criollo* (1937) de César Tiempo, *El hijo del rabino* (1932) de Bernardo Graiver, y *Réquiem para un viernes a la noche* (1964) de Germán Rozenmacher. Al igual que los personajes de esas obras, que se rebelaban contra el mandato paterno y contra la imposición de una definición dada del ser judío y de cómo vivir de acuerdo con ello, en la obra de Sebastián Kirsznér es la generación de los jóvenes quien se rehúsa a vivir su vida según los mandatos familiares. Puede verse cómo la concepción romántica del amor que tiene Shoshana contrasta radicalmente con la mirada de su madre, Betty, para quien la familia y el matrimonio aparecen como un negocio, como una forma de tener la vida asegurada, y mantenerse dentro de las normas. Es por esto que el candidato de sus padres es Krinsky, el hijo del rabino, con quien quieren obligarla a casarse, tener nietos judíos y continuar así con la tradición.

Sin embargo, la obra de Kirsznér vacía el planteo Shakespeariano de su tono romántico, ya que el argumento del texto original es utilizado de manera casi paródica. El enamoramiento entre los personajes se produce bajo los efectos de la borrachera en el contexto de un boliche en Bariloche y la poesía Shakespeariana en la escena del balcón aparece como producto del alcohol. El asesinato del primo de Shoshana a manos de Hanz, una transposición directa de la escena de Shakespeare, resulta también ridiculizado, en tanto Teodoro está presentado como un personaje caricaturesco, con sus técnicas de lucha del

ejército israelí y su deseo de cazar nazis. En este sentido la obra trabaja con el disparate y se aleja del drama.

El trabajo con la caricatura, los anacronismos y la incorporación de canciones que funcionan generando una pausa entre las escenas provocan un extrañamiento en el espectador, quien a la manera brechtiana puede de esta forma tomar distancia de la acción. Entre los procedimientos se encuentra también —como un rasgo constante en la poética de Kirszner— la ruptura de la cuarta pared y la interpelación directa del espectador, así como la presencia en escena de músicos-actores, que en este caso encarnan a los tres perros: el San Bernardo, el Caniche Toy y el Ovejero Alemán.

Pero las partes musicales no son únicamente un procedimiento que produce un corte en la acción, sino que es justamente en las canciones donde aparece la tesis que sostiene la obra, el *leit-motiv* musical que vuelve constantemente a lo largo del texto repite el coro que dice: “La guerra de los padres no la pagan los grandes”. Esta será la idea que atraviesa los distintos niveles de la obra y que construye la semántica del texto.

La presencia imaginada de Hitler en Bariloche y la relación que establece con Galtieri y los integrantes de la Junta Militar funcionará, de esta forma, como un ejercicio contrafáctico que establece un vínculo entre la Guerra de Malvinas y el Holocausto. El consejo de Adolph hacia Galtieri será el de buscar un enemigo visible, como fueron los judíos para los alemanes, puesto que sostiene que es necesario “tener un enemigo común para avanzar sobre el sentimiento del pueblo, para conquistar sus corazones”. La obra sitúa de esta forma a Hitler como el origen de la Guerra, también aquí en Argentina. Sin embargo, al utilizar a Galtieri como títere y llevar al país a invadir las islas, Adolph terminará sin saberlo sacrificando a su propio hijo.

De esta forma, la tesis de la obra funciona en un triple sentido. En primer lugar, nos permite pensar el texto de Shakespeare donde los conflictos son traspasados de generación en generación y se cobran en la vida de los hijos. Nos interpela también acerca de la imposición de mandatos por parte de los padres a las nuevas generaciones al interior de la colectividad judía, donde la muerte de los antepasados en el Holocausto se vuelve un argumento en favor del mantenimiento de la tradición, en detrimento de la libertad individual de los jóvenes. Por último, la obra nos deja planteado un interrogante sobre las guerras, donde la culpa no la pagan los que generaron el conflicto, los Hitler ni los Galtieri, sino los jóvenes, como Hanz y Shoshana, y como los soldados que pelearon en la Guerra de Malvinas.

HANZ Y SHOSHANA

Sebastián Kirsznér

Al momento de la edición de este libro, la obra se encuentra en proceso de producción con el objetivo de estrenarse en el 2021.

PERSONAJES

HANZ

SHOSHANA

RICARDO (papá de Shoshana)

BETTY (mamá de Shoshana)

ADOLPH (papá de Hanz)

EVA (mamá de Hanz)

MARÍA (mucama)

TEODORO (primo de Shoshana)

OTTO (Primo de Hanz)

UTER (primo de Hanz)

GALTIERI

PERRO SAN BERNARDO (que toca guitarra)

PERRO CANICHE TOY (que toca clarinete, violín)

PERRO OVEJERO ALEMÁN (que toca bajo)

Argentina. Principios de los 80.

CANCIÓN 1 - PRÓLOGO

En la bella Argentina, de Diego y Evita,
dos familias rivales, una semita, y la otra que evita
ser descubierta, de pasado incierto,
se enfrentarán.

Sus hijos, ricos de amor.

Presos del rencor.

Apaguen sus celulares.

Esta historia va a empezar...

Pronto, sangre, se va a derramar.

La guerra de los padres
no la pagan los grandes...

ESCENA 1 - CERCA DEL LAGO NAHUEL HUAPI

Hanz con su perro, un San Bernardo. Llega Otto.

OTTO: -¡Hanz! Acá estás, primo, ¿te caíste de la cama...?

El perro le ladra.

HANZ: -Tranquilo, Eduardo. ¿Tan temprano es?

OTTO: -¡No son ni las nueve, primo!

HANZ: -Te mandó mi vieja, ¿no?

OTTO: -No vivís en Buenos Aires, mono. Si te ponés a gritar a la madrugada como un loco, se enteran todo el mundo. ¡Qué caripela! ¿No dormiste?

HANZ: -No pude.

OTTO: -Estás manija, ¿una mina otra vez...?

HANZ: -Deberías hacerte amigos de tu edad, grandulón.

OTTO: -Deberías dejarme hacerte el aguante. Mirá, marihuana.

HANZ: -¡Déjame solo, te dije!

OTTO: -*(Intenta prender)*. ¿Quién es la afortunada? ¿Carla, la hija del abogado? ¿La instructora de esquí? *(No puede prender)*. Qué viento de mierda. Decime solo su nombre y no te jodo más.

HANZ: -¿Querés que me ponga a gritar su nombre de nuevo?

OTTO: -Uy, uy, uy... ¿Gritar, cómo? ¿Como el otro día en el baño...?

Imita un gemido. Hanz lo calla.

HANZ: -Basta, te dije. *(Lo llama al perro)*. Vení, Eduardo. *(Se alejan)*. Ella es distinta a las otras...

OTTO: -Bueno, bueno, vas tirando de la lengua. Déjame hacerte una sola pregunta... *(Jodón)*. ¿Es pura?

HANZ: -Sos un pelotudo...

OTTO: -¡Ah! ¡No lo es! ¿Ya sabe tu viejo...? ¡Tío! ¡Tío!

HANZ: -¡Te dije que basta...! Eduardo, ¡ataque!

El perro lo amenaza.

OTTO: -¡Tranquilo, Eduardo! Vos podés, primo... Esos ojos que tenés son como flechas, pero... ¿Será fácil dar en ese blanco tan hermoso?

HANZ: -No le daría ni un tiro. (*Pausa*). Y sí que es pura: es virgen...

OTTO: -¡Oh, no! Desastre, primo.

HANZ: -Su himen es como una armadura. No me va a dar bola nunca. Ese chamuyo de las flechas y los ojos no sirve con ella.

Se angustia.

OTTO: -¡Uuuuuh! Al hornooo...

HANZ: -Cuando ella muera, solo va a quedar un recuerdo de su perfección.

OTTO: -No estará en el colegio de monjas, ¿no?

HANZ: -No... Pero se guarda egoístamente su belleza, y priva al mundo de ella. Es tan callada y tan hermosa... Esta va a ser la causa de mi muerte, primo Otto. Me voy a dejar llevar por el fondo del Nahuel Huapi... Te voy a dejar a Eduardo.

Le hace un mimo.

OTTO: -Dejate de joder, es solo una mina.

HANZ: -Ayúdame, primo, me quiero olvidar de ella...

OTTO: -¡Vivimos en Bariloche, loco! Cientos de minas de todo el país vienen de viaje de egresados a buscar pija local. *Deutsch Penisse...* (*Penes alemanes*). Y vos andas lloriqueando... Sos débil, primo, eso no es de nuestra familia. Vamos a bailar.

HANZ: -No, No, ¡No! Para ver mujeres menos perfectas, y solo recordarla en un efímero chape pasajero, agarro un rifle y me pego un tiro en las bolas. Sos el peor consejero, primo. Chau...

OTTO: -(*Canta*).
Hambriento, azotado, atormentado.
Mi primo Hanz se ha ahogado.

En su bocha se ha estancado.
Una mujer lo ha arruinado.

HANZ: —(*Canta*).

De pies y manos, atado estoy.
Encerrado en la cárcel, un loco soy.

OTTO: —Se me ocurre una idea. ¿Y si vamos a By Pass? Esa que te gusta
yo sé que va a ir, junto con todas las bellezas del país. Ahí la vas a
poder ver y compararla con otra que, tu buen primo Otto, te va a
presentar, y ahí esa que llamás “pura” va a dejar de serlo...

Entran los primos.

De día y de noche.
Todos en bariloche.
Bailando sin parar. Al ritmo de By Pass.

EDUARDO: —By Pass no se inauguraría hasta 1983. Esta cita es temporalmente
incorrecta. Ya fue, yo soy un perro.

Ladra.

TODOS: —(*Cantan*).

De día y de noche.
Todos en bariloche.
Bailando sin parar. Al ritmo de by pass.

ESCENA 2 - BUENOS AIRES

BETTY: —María, ¿dónde está mi hija? (*Al caniche toy*). Vení, Shirly, sentate
acá. (*Entra el caniche y se sienta*). Quedate quieta, eh, pórtate bien y
te doy premio. (*A María*). ¿Dónde, María?

MARÍA: —Me va a reventar la paciencia, señora. Ya la llamé. Corderito,
Mariposa. Diosito mío. ¿Dónde estará esta niña? ¡Shoshana...!

SHOSHANA: —Mamá, acá estoy.

BETTY: —Shoshana. Resulta que... María, déjanos solas... No, mejor
quedate. Quiero que escuches nuestra conversación. Mi hija está
en una edad bisagra...

- MARÍA: —Toda una mujercita. Yo la crie desde que tomaba teta, al mismo tiempo que yo le daba teta a mi corderito, mariposa, diosita mía, que en paz descansa que pobre el chagas se la llevó cuando fui de vacaciones al Paraguay, y usted señora me dijo que por qué no había ido con ustedes a Miramar que iba a tener vacaciones, casa y comida, pero yo le dije que no podía dejar a mi corderito, mariposa, diosita mía, y pobre, se murió. Al final no pude ir a la playa. Sin el pan y la torta. Pero he aquí la cuestión: leche me quedaba, y usted, con la migraña y tenía que tomar la medicación, entonces la teta le di, y mirá cómo creció, algo mío tiene la Shoshanita...
- BETTY: —Qué asco, por favor, María... Estamos apuradas, que Shoshana ya se va a Bariloche de viaje de egresados.
- MARÍA: —Se va a la nieve la niña...
- BETTY: —Lo bueno pasa rápido, María, y, cuando no te das cuenta, estás a un paso de la muerte...
- SHOSHANA: —Ay, mamá, basta con eso...
- MARÍA: —Las Res-pon-sa-bi-li-da-des, corderito, mariposa, diosit...
- BETTY: —Psh...
- MARÍA: —Sos la niña más hermosa que he criado nunca. ¡Qué grande sería mi placer en verte casada! Pensar que tenés la leche de María en tu sangre...
- SHOSHANA: —María, corren otras épocas. Hoy las chicas salen del colegio y siguen estudiando...
- BETTY: —Le doy la derecha a María.
- MARÍA: —Gracias, señora.
- BETTY: —Yo a tu edad ya estaba casada, y no te olvides que ya tenés dieciocho, desgracia que te concebimos ese verano en Miramar, corrés con desventaja. El año que viene, después del colegio, vas a tener solo medio año con 18, pero después, 19. Y sabés que para nosotras las mujeres es más difícil, arrancamos la adultez con desventaja. Ganamos menos que los hombres, tenemos menos trabajos y, además, somos las que criamos a los hijos. Por eso es bueno tener la familia asegurada. Tenés que verlo como un negocio. Para el amor están las novelas. Y cuando hablo de hogar, sabés a qué tipo de hogar me refiero.
- SHOSHANA: —Agustín es un buen chico.

BETTY: –¡Ni me lo nombres al “San” Agustín ese! Sigue llamando a ese *goy*.
(*Saca la boleta de teléfono*). ¡La culpa es de tu padre porque no vas
más a hebreo! Única fuente de chicos bien que tenés al alcance.
¡Administra mal nuestra economía!

Se desmorona.

MARÍA: –Señora, la migraña, la migraña... Tu madre tiene razón. El santo
ese no te conviene. Señora, ayer llamó y lo mandé a la puta madre
que lo parió.

BETTY: –¡Se me parte la cabeza por tu culpa, Shoshana! A ver, necesito
aire. (*Se sienta con la ayuda de María*). El hijo del rabino Krinsky
está allá, en Bariloche, ya me dijo su madre que te va a ir a
saludar. Le pase los datos de tu hotel. Va a estar tu primo Teodoro
supervisando que no se pase de listo, también le di los datos de tu
hotel. Se me cerró el pecho... Esmerate en estar linda, así después
te casás, y ahí, si querés, volvés a estudiar literatura y te lo paga tu
marido.

MARÍA: –¡Niña mía! ¡Un pretendiente en Bariloche! Qué romántico.
¿Llamo a una ambulancia, señora?

BETTY: –No, es solo un preinfarto. (*Se toma el pecho, pausa*). Quiero que lo
veas al Krinsky y te enamores, y me des nietos judíos.

SHOSHANA: –Lo voy a pensar, si es que el ver predispone a amar. El dardo de
mis ojos solo tendrá la fuerza que le preste la obediencia.

BETTY: –¿Vos querés matarme? Terminá de cambiarte que se me quema el
leicaj. (*Sale*). Invité a los Krinsky a tomar el té, ¿te conté?

Sale María.

CANCIÓN 2 - SHOSHANA CANTA

Yo Shoshana, yo Shoshana, ¿quién yo soy?
Hija y nieta de judíos, del pueblo elegido.
Ya soy madre y abuela de judíos, del pueblo elegido.
¿Quién puede saber qué querer,
en la edad del “merecer”?
Yo no lo sé.
Yo Shoshana.

Ser o no ser...
No sé cómo “ser”,
tampoco cómo “no ser”.

ESCENA 3 - DE VUELTA EN BARILOCHE

Casa de Hanz. Hanz, Otto y Utter. Atrás a lo lejos, Adolph y Eva.

HANZ: —¿Hacemos el chamuyo o nos mandamos de una?
UTTER: —Yo digo que las palabras sobran, mostremos nuestra capacidad de
 bailar y conquistemos a nuestro público.

Hace un paso de baile cual bailarín de ballet.

OTTO: —(Por Adolph). Tranquilo, Utter.
UTTER: —¡Tío! *Gute Nacht*, hoy vamos a sacar a pasear al nene, que está
 tristón.

Adolph levanta una mano.

HANZ: —Ustedes llevan zapatitos de baile, pero yo estoy como cuatro
 alemanes en escarabajo, ni me puedo mover.

OTTO: —Tío, Hanz necesita alas para volar. Como las de tus aviones...

Adolph balbucea unas frases en alemán, no se oye.

HANZ: —Déjenlo... Me siento pesado. Es duro el amor.
UTTER: —Si es duro, vos tenés que ser más duro. Si te hiere, herilo, y vas a
 ver cómo se da por vencido. Va a ponerse de rodillas, y, cuando
 suplique por su vida el amor, sacás el látigo más poderoso que
 tengas, y ahí, ¡pum! Lo azotás en la espalda hasta que gima de
 placer... (*Pausa de confusión*). Chicas, pásenme un antifaz antes de
 que el tío me vea así...

OTTO: —¡Una máscara sobre otra máscara!

Se levanta Adolph, da unos pasos. Eva a un costado.

ADOLPH: –¿Van al centro?

OTTO Y UTTER: –(*Al unísono*). Sí, tío, vamos a bailar.

ADOLPH: –(*A Hanz*). ¿Qué te pasa?

Pausa.

OTTO: –Una mujer que está un poco confundida lo contagia de duda.

UTTER: –Una loca, para rechazar al bombón Hanz...

ADOLPH: –La juventud está perdida... *In Hitler-Deutschland*, cuando yo tenía su edad, esto no pasaba... Cuán mal estará todo en la Argentine, bombardean a la gente con estupideces que generan ideas locas... La juventud... (*Los mira. Pausa. Agarra el diario*). “Theater abierto” in Buenos Aires... El Picadero, bla bla, ¡en la calle Rauch, en el Obelisco! (*Ríe, y luego empieza a gírtar*). ¿Sabés lo que significa *Rauch* en *deutsch*? Humo... Sí, puro humo... Mi ejército fue derrotado por otro ejército, pero el de Rafael... ¡Está perdido! ¡Su guerra ya no es clara! ¡Argentinien: *Angst*...!

Se fatiga.

EVA: –(*A público, al borde del ataque de nervios*). En alemán la palabra *Angst* no significa angustia, significa “miedo”.

ADOLPH: –En cambio, mis *Deutsch*: “alegría”. Pero si, en cambio, el enemigo estuviera afuera, más visible que los comunistas, tan visible como *Juden*... (*Pausa*). Inglaterra... (*Tiene una idea, sale*). Voy a llamar a Buenos Aires... Eva, comunícame.

EVA: –Si van a salir, por favor, abríguense, refresca de noche en Bariloche.

Toma unas píldoras.

CANCIÓN 3

Sobre todo en Bariloche
viene bien un sobretodo.
Sobre todo en Bariloche
hay mucho alemán...

Hace un tiempo nos abrió las puertas
nuestro buen amigo, un militar...
Resultó ser como casa,
laguito, frío... y olor a lavanda...

ESCENA 4 - BUENOS AIRES

- BETTY: –María, ¿dónde anda Ricardo, que ni limpia un plato, ni nos ayuda en nada?
- MARÍA: –Se está cambiando el señor, señora.
- BETTY: –Muy bien. Cubiertos de plata.
- MARÍA: –Listos, señora.
- BETTY: –¿Si el rabino Krinsky pregunta por el origen de la comida...?
- MARÍA: –Kosher, señora.
- BETTY: –Igual, es un rabino de los nuevos, acepta casamientos entre judíos y *goyim*. Es lo que se viene, así que la debe levantar en pala. (*Pega un grito*). ¡Ricardo!

Aparece Ricardo.

- RICARDO: –No puedo estar en dos partes al mismo tiempo, Betty. Me mandaste a ponerme la corbata.
- BETTY: –¿Conseguiste la música judía? (*Ricardo le hace un gesto al caniche toy y empieza a sonar la música*). Perfecto. Repasemos.
- MARÍA: –Ascendencia pura. Abuelos paternos, Polonia – el Shtetl⁵³ –. Maternos, Rusia, pero no comunistas, por las dudas. “As di bobee volt gehat beitsim volt zi geven main zeide”. “Si mi abuela tuviera bolas, sería mi abuelo. Si hubiera tenido ruedas, sería un tranvía”. Ah, y la nena no fue más a hebreo porque le agarró mononucleosis.
- RICARDO: –¿Y si decimos la verdad? Es un rabino...
- BETTY: –¿Y que se entere que somos clase media pudiente?

⁵³ Típicamente se trataba de un pueblo o villa conformado por una población mayoritariamente judía. Se ubicaban principalmente o bien en la Zona de Asentamiento del Imperio Ruso (hoy Bielorrusia, Lituania, Moldavia, Polonia, Ucrania y la región occidental de Rusia), o bien en Rumania. Como resultado de la Shoá durante la Segunda Guerra Mundial, la gran mayoría de estos pueblos desaparece. (N. del E.).

RICARDO: –Seguro va a querer hacer alguna *brajá*...
BETTY: –Estuvimos practicando, 1, 2, 3, va...

CANCIÓN 4

Aleluya, La olam
Aleluya, Iashiru Kulam

Otra.

Shalom, Shalom, Shalom al Israel.
Imru, imru shirey hallel.
Shalom, shalom al Israel.

Otra.

Shoshana, nuestra niña, pronto se va a casar
con un Krinsky, un judío de verdad, que ahora la va a buscar.

La saludará, se conocerán, copularán.
Y nuestro pueblo continuará...

Boliche de Bariloche. Hanz y Shoshana.

Somos judíos progres. No como los de Once.

Se transforma en música de boliche.

ESCENA 5 - BOLICHE EN BARILOCHE

TEOBALDO: –¿Y pensás venir a Hacoaj, prima?
SHOSHANA: –¿Qué? No te escucho...
TEOBALDO: –Si pensás venir a Hacoaj... Ya soy madrij, está re bueno.
SHOSHANA: –No. No esquiamos todavía...
HANZ: –(A Otto). ¿Quién es esa porteña?
OTTO: –No la conozco.
HANZ: –Brilla como el oro...

- UTTER: –Me muero, el vestido que tiene...
- HANZ: –Cuando termine esta canción, me voy a acercar a ella, y estrecharé su mano con la mía. No fue verdadero mi antiguo amor, que nunca belleza como esta vieron mis ojos.
- OTTO: –Borracho sos re poeta, primo...
- TEODORO: –Ya vengo, voy a hacer un llamado a Buenos Aires. (*Viejo teléfono público en el medio del boliche*). Tío.
- RICARDO: –Hola... ¿Quién es?
- TEODORO: –Teodoro...
- RICARDO: –¿Teobaldo? Hable más fuerte que hay mucho ruido...
- TEODORO: –Teodoro, desde Bariloche.
- RICARDO: –¡Teodoro!
- BETTY: –(*Desde atrás*). ¿Le pasó algo a la nena?
- RICARDO: –Callate que no escucho. ¿Qué pasa, nene?
- TEODORO: –Hay un grupo de rubios con acento alemán acechando a Shoshana... La miran como mujer.
- RICARDO: –¿El pibe Krinsky no es? Mirá que son rubios los askenazí...
- TEODORO: –No. Nada de Ashkenazí... Nazís. Re nazis, tío... En el curso de *madriyim* me enseñaron técnicas del ejercito israelí, dejame cagarlos a palos. Tío, esto es una afrenta para nuestro linaje, para “*Am Israel*”. Tengo sed de venganza por cada “*ieudi*” muerto en Auschwitz.
- RICARDO: –No. Pará, Teodoro. No arruines la noche, que Shoshana tiene cosas más importantes de qué preocuparse. Te ordeno que te tranquilices.

Corta.

- BETTY: –¿Qué pasó?
- RICARDO: –(*Pausa y luego*). ¡Krinsky hizo contacto!
- BETTY: –¿Krinsky? ¡*Le jaim!* ¡María, trae el champán...!
- MARÍA: –Sí, señora.
- HANZ: –(*Le agarra la mano a Shoshana*). Si con mi mano profano tan divino altar, perdoname. Soy un peregrino vergonzoso, y mi boca puede borrar la mancha con un suave beso.

Le da un beso en la mano.

- SHOSHANA: –El peregrino se equivocó de camino. Además, los labios del peregrino, por lo que leí por ahí, son para rezar. Y yo de rezar... Mmm, nada. De peregrino, menos...
- HANZ: –¡Santa rebelde...! Solo te pido un beso, me pongo de rodillas si es necesario.
- SHOSHANA: –La santa rebelde escucha sus suplicas...
- HANZ: –Escuchame, entonces, mientras mis labios rezan y los tuyos me purifican.

La besa.

- SHOSHANA: –Pecado... En mis labios queda la marca del pecado...
- HANZ: –¿Del pecado de mis labios? Ellos se arrepentirán con otro beso.

La besa de nuevo.

- SHOSHANA: –(*Nerviosa*). Besas muy santamente...
- TEODORO: –Shoshana, el tío te llama desde Buenos Aires, dice que es urgente. No sé si le dio un ACV... (*Shoshana sale, quedan enfrentados los alemanes y Teodoro*). Hola, buenos amigos... *Hello, I don't speak german...*
- OTTO: –*Shalom*, amigo... Somos Otto, Hanz y Utter... *Hallo*, decimos nosotros...
- HANZ: –(*Al público*). Dijo “tío”... Son judíos...

CANCIÓN 5 – CANTAN

- SHOSHANA: –Teodoro, ¿quién es ese tesoro?
- TEODORO: –El es Hanz, alemán.
- SHOSHANA: –¡Amor nacido del odio, harto pronto te he visto, sin conocerte!
¡Harto tarde te he conocido!
Quiere mi negra suerte que consagre mi amor
al único hombre a quien debo aborrecer.
- TEODORO: –¿Qué estás cantando? Borracha sos re poeta...

ESCENA 6 – ADOLPH, EVA Y GALTIERI

EVA: –Gracias, General, por haber venido en momentos de tan ocupada agenda. (*Adolph le dice en secreto a Eva*). Mi marido quiere saber si está todo bien en que conversemos con usted, no queremos interna con Rafael. Es un amigo. (*Galtieri levanta una mano diciendo que está todo bien. Adolph le dice en secreto*). Puede usar el gimnasio y el resto de las instalaciones.

Galtieri agradece con un gesto.

ADOLPH: –¿Le gusta el teatro? (*Galtieri afirma*). El discurso que se aprendió quiero escucharlo desde las entrañas. Mi sobrino Otto le va a poner unas luces que trajimos desde Berlín. Última tecnología en tanques y en luminotecnia teatral...

GALTIERI: –(*Actúa*). Los tres Comandantes en Jefe...

ADOLPH: –(*Lo dirige*). Los tres Comandantes...

GALTIERI: –... Comandante de la Fuerza Aérea Argentina, Comandante en Jefe de la Armada Nacional y el que les habla...

Aplausos.

ADOLPH: –A fondo con eso, mi General, desde las tripas...

Comienza la canción.

GALTIERI: –No hemos hecho otra cosa que interpretar el sentimiento del pueblo argentino... (*Aplausos y vítores*). Que está acá y en toda la República. Estoy seguro... (*Vitores: “¡Viva la patria!... ¡Viva! ¡Viva el Teniente General Galtieri!... ¡Viva!...”*). Estoy seguro de que cada uno de Uds., hombres, mujeres, la gran juventud argentina y la niñez... (*Aplausos y vítores*). Está sintiendo, como yo, alegría y tremenda emoción por este acto argentino... (*Aplausos y vítores: “¡Argentina! ¡Argentina! ¡Argentina!”*, etc.). Hoy 2 de abril recién hemos comenzado con nuestra actitud... (*Aplausos y vítores contra los ingleses*). Hoy 2 de abril recién hemos comenzado con la actitud de

recuperar las Malvinas y toda su zona de influencia, y ya flamea la bandera argentina en nuestras islas...

Aplausos y vítores: “¡Argentina! ¡Argentina! ¡Argentina!”, etc. Canta.

GALTIERI: —(*Canta*).

Oid mortales el grito sagrado.

Libertad, libertad.

Que las islas vuelvan pa’ acá.

BETTY: —¿Y de las Malvinas, Rabino Krinsky, qué opina?

RICARDO: —A mí me parece bárbaro... Las Malvinas son nuestras desde siempre. Decí que Shoshana no es varón; si no, sabés cómo la enlisto...

BETTY: —Ay, Ricardo, hay mucho antisemitismo en el ejercito. Además, nuestra Shoshana tiene que poner sus energías en otra cosa ahora. (*Guiña el ojo a Krinsky*). ¿No es cierto, Krinsky?

RICARDO: —Es cierto. Mis papás estuvieron en Varsovia, es lo menos que podemos hacer por ellos.

BETTY: —Un hogar judío.

Todos cantan.

La guerra de los padres
no la pagan los grandes.

ESCENA 7 - EL BALCÓN DEL HOTEL

HANZ: —¿Qué luz es la que asoma? ¿El sol que sale ya por los balcones de medio oriente? Salí, hermoso sol, y matá de envidia con tus rayos a la luna. ¡Es mi vida, es mi amor el que aparece! Lo siento en todo mi cuerpo. ¡Qué cosas digo! ¡Qué curserías placenteras salen de mi boca...!

SHOSHANA: —Ay, de mí...

HANZ: —¡Habló! Vuelvo a sentir su voz. Ángel de amores que en medio de la noche te me aparecés, ¡me vuelvo loco!

- SHOSHANA: —¿Hanz, Hanz! ¿Por qué te llamás Hanz? ¿Por qué no renegás del nombre de tu papá y mamá? Y si no tenés valor para tanto, amame, y yo dejaré de ser Shoshana...
- HANZ: —¿Qué hago? ¿La sigo escuchando? ¿Le hablo?
- SHOSHANA: —Si vos no sos mi enemigo, es el apellido que portás... Ni sé cuál, ni me importa. Suponiendo que seas el hijo de algún “goy”, como despectivamente dicen mis viejos, mis tíos, mis abuelos... ¿González tal vez...? ¿Qué significa “González”? No es pie ni mano ni brazo ni parte alguna de la naturaleza humana. ¿Por qué no tomás otro nombre? La rosa no dejaría de ser rosa y de esparcir su aroma aunque se llamase de otro modo. De igual suerte, mi querido Hanz, aunque tuviese otro nombre, conservaría todas las buenas cualidades de su alma, que no le vienen por herencia. Dejá tu nombre, Hanz, y, en cambio de tu nombre que no es cosa alguna sustancial, tomá toda mi alma.
- HANZ: —Si de tu palabra me apodero, llamame tu amante, y creeré que me he bautizado de nuevo, y que he perdido el apellido... González...
- SHOSHANA: —¿Y quién sos vos que, en medio del frío de la noche, venís a sorprender mis secretos?
- HANZ: —No sé de cierto mi nombre, porque vos aborrecés ese nombre, amada mía, y si yo pudiera, lo arrancaría de mi pecho.
- SHOSHANA: —Sos Hanz, ¿el alemán...?
- HANZ: —No seré ni una cosa ni otra, ángel mío, si cualquiera de las dos te enoja...
- SHOSHANA: —¿Cómo llegaste hasta acá? Este hotel es difícil de escalar, y acá podrías tropezar con la muerte, siendo quien eres, si mi primo Teodoro te hallase. Tiene amigos en Israel.
- HANZ: —Las paredes salté con las alas que me dio el amor, ante quien no resiste aun los muros de roca. Ni siquiera a tus parientes temo.
- SHOSHANA: —Sabe técnicas del ejército israelí. Si te encuentra, te mata.
- HANZ: —Más homicidas son tus ojos, diosa mía, que las metralletas de veinte parientes tuyos. Mirame sin enojos, y mi cuerpo se hará invulnerable.
- SHOSHANA: —Daría un mundo porque no te descubrieran.
- HANZ: —De ellos me defiende el velo tenebroso de la noche. Más quiero morir a sus manos, amándome tú, que esquivarlos y salvarme de ellos cuando me falte tu amor.

SHOSHANA: –Hanz, ¿me amás?
 HANZ: –Sí. Te lo juro...
 SHOSHANA: –No quiero oír promesas que se extingan como un rayo... Andate, por favor...
 HANZ: –¿Cómo? ¿Ya está...?
 SHOSHANA: –Esperame que escucho un ruido.

Sale.

HANZ: –¡Noche, hermosa noche! Tengo miedo que, por ser de noche, no pase todo esto de un hermoso sueño.
 SHOSHANA: –(*Asomada otra vez a la ventana*). Solo te voy a decir dos palabras. Si el fin de tu amor es sincero, si querés que huyamos juntos, nos casemos, y empecemos una nueva vida, lejos de acá... Yo me la juego por vos...
 ALGUIEN: –(*Llamando dentro*). ¡Shoshana!
 SHOSHANA: –Ya voy. Pero si tan solo querés llevarme a la cama, te pido que...
 ALGUIEN: –¡Shoshana!
 SHOSHANA: –¡Ya voy! Te suplico que me dejes en paz, si es así. Mañana te voy a mandar a alguien a avisarte cómo y dónde nos encontramos...

CANCIÓN 6

Nos vamos para el norte, cruzamos al Paraguay.
 El destino y nuestro amor nos guiarán...
 Los hijos de Eva y Adán.
 Mestizos tendremos, felices seremos.
 De la genética y su “pureza” nos burlaremos.

SHOSHANA: –Buenas noches.
 HANZ: –¡Alma mía!
 SHOSHANA: –(*Otra vez a la ventana*). Oh, mi Hanz... (*Se besan*). Hasta mañana, mi amor...
 HANZ: –Hasta mañana...

ESCENA 8 - CENTRO CÍVICO DE BARILOCHE

Otto y Utter, con el torso desnudo, practican al aire técnicas karateca con cuchillos.

- UTTER: -Primo Otto, pienso que deberíamos frenar un toque, hace mucho calor, y hay gente por todos lados...
- OTTO: -¿Calor? Estamos en pleno invierno, ¿sabés? Vos sos distinto...
- UTTER: -*(Defensivo)*. ¿Cómo sería?
- OTTO: -Vos sos uno de esos hombres que, cuando entran en un bar, ponen su navaja sobre la mesa, como diciendo: “ojalá que no te necesite”, y después, a los dos tragos, la sacan, sin que nadie los provoque.
- UTTER: -¿Por qué decís eso?
- OTTO: -Si hubiera otro como vos, seguro atacarías... Mirá quién viene ahí...

Llega Teodoro.

- TEODORO: -Buenas tardes, lindo su Centro Cívico, ¿no tienen frío así? Me gustaría conversar con alguno de ustedes.
- OTTO: -¿Solo hablar? Mejor que la palabra venga acompañada de algo, de un golpe.
- TEODORO: -En el ejército israelí no se ataca si no hay motivo.
- OTTO: -¿Y no podés encontrar motivo sin que te lo den, soldadito?
- UTTER: -Por favor, nos están mirando... Bajemos un cambio...
- OTTO: -No me voy a ir a ningún lado. No seas maricón, Utter...

Entra Hanz.

- TEODORO: -Aquí está el hombre que busco, adiós... Hanz, solo te quiero decir una cosa, con todo respeto, cómo decirlo, no encuentro las palabras...

No encuentra las palabras. Adolph aparece como proyección psíquica.

- ADOLPH: -“Para poder continuar subsistiendo como un parásito dentro de la Nación, el Judío necesita consagrarse a la tarea de negar su propia naturaleza íntima”.

TEODORO: –Yo te odio, a vos y a todos ustedes, nazis asquerosos, preparéense para morir... *Baruj atá eloheinu, melej aholam...*

Ataca. Hanz lo esquivá.

HANZ: –Tengo razones para respetarte, adiós...

TEODORO: –No intentes excusar lo que hizo tu gente con la mía, cobarde...

HANZ: –No te hice nada malo... Hasta puedo afirmar que puedo llegar a apreciarte, querido hebreo...

OTTO: –Pero qué cagón que sos, primo... ¡Ey, judío!

Saca un cuchillo.

HANZ: –Pará, primo... (*Forcejean. Utter muere*). ¡No! ¡Primo! (*Pausa. Lo mira a Teodoro*). ¡Vos...! ¡Mataste a mi primo...! Su alma está desde las nubes llamando a la tuya, y vos o yo o los dos vamos a acompañarlo...

TEODORO: –Entonces andá vos a acompañarlo, nazi de porquería...

Se enfrentan. Teodoro cae muerto.

OTTO: –(*Canta*). El hebreo murió. (*Al público*). Y mi primo huyó.

HANZ: –Soy triste juguete de la suerte.

Corre.

OTTO: –Desgracia descomunal, el primo ha muerto por un puñal. Lo ha matado el enemigo, la escena ahora es nacional. “Muere un judío y un alemán”, titula la prensa oficial.

UNOS: –“Padre nuestro que estás en los cielos...”.

OTROS: –“*Yitgadal veYitkadash Shmé Rabá*”.

BETTY: –¡Qué desgracia! *Oi vei...* Pero no podemos interferir con la boda, con el Krinsky te casarás, y del alemán te olvidarás.

RICARDO: –Y a tu hijo, Teodoro lo nombrarás.

Entra Galtieri.

GALTIERI: –El proceso de organización nacional nos lleva a una guerra internacional.

ESCENA 9 - GALTIERI, ADOLPH Y EVA

GALTIERI: –Lo siento mi *Führer*, ¿era muy querido su sobrino?

ADOLPH: –Un joven muy talentoso. Bailarín.

GALTIERI: –Oh.

ADOLPH: –En marzo comenzaba en el elenco estable del Colón. ¿Le gustan las artes?

GALTIERI: –Prefiero el *whisky*.

Ríen.

ADOLPH: –Por favor...

Entran al jacuzzi. Eva a un costado.

GALTIERI: –Ahhh.

ADOLPH: –¿Quema?

GALTIERI: –No, está bien. Hace frío afuera.

Adolph se saca el traje de baño.

ADOLPH: –Iguales. (*Galtieri la mira a Eva*). Eva testigo de cosas peores. (*Galtieri se saca el traje de baño. Adolph se sienta a su lado, quedan los dos mirando al público. Adolph suspira*). ¿Ya probó los chocolates de Bariloche?

GALTIERI: –No pude, vine directo desde la base militar.

ADOLPH: –Eva, traele. (*Sale Eva*). Va a ver que hay unos que tienen coñac adentro, ¿cómo lo meten adentro? Es un misterio... Verá, la gente cree que soy un monstruo, deben pensar lo mismo de usted. Aquí en Argentina estoy rodeado de judíos... Pero ellos no son el problema de la Argentina, entonces, ¿por qué ir tras ellos? Verá, ese “odio irracional”, le voy a confesar, era un *acting*, actuación. Hay que tener un enemigo común para avanzar sobre

el sentimiento del pueblo, para conquistar sus corazones. En Argentina, ese enemigo es...

GALTIERI: -Los comunistas.

ADOLPH: -No. Ya pasaron de moda. Los hicieron mierda...

GALTIERI: -¡Los hicimos mierda!

ADOLPH: -(*Lo reta*). ¡Y la gente no los quiere ni un cuarto de lo que me querían a mí! Murió mucha gente en vano, mala jugada... Ahora hay que cambiar objetivo. Enemigo común ahora, afuera, Inglaterra. Visible. Une al país. Por eso monólogo. Por eso Galtieri en Jacuzzi. (*Pausa*). ¿Sabe? A veces siento culpa, mis hijos, mi familia: odio irracional, llegué a sus corazones, son pueblo común y corriente, como mis alemanes, gente sin pregunta, una gran masa de idiotas... Mi hijo menor mató un judío y ahora es prófugo... Cómo no sentir culpa... (*Vuelve Eva. Les da chocolates*). ¿Y?

GALTIERI: -Muy bueno.

ADOLPH: -¿Sabe qué aprendí todos estos años?

GALTIERI: -¿Qué?

ADOLPH: -Que lo verdaderamente importante no está en la política. Está en las pequeñas cosas, como en el chocolate, o los verdaderos vínculos. Ahí uno es realmente puro.

Lo besa apasionadamente. Luego de un largo beso, Eva les extiende toallones.

ESCENA 10

CANCIÓN 7

Si quieren venir, que vengan, les daremos batalla.
El pueblo argentino está unido por la causa.

RICARDO: -Vengan todos, que está por comenzar...

Se sientan frente al televisor, se escucha la gente en la plaza.

MARÍA: -Qué orgullo ser argentina. Gracias por darme casa, comida y amor.

BETTY: –De nada, María...

ADOLPH: –Algún día, cuando no haya más enemigo común, irán tras los paraguayos, bolivianos, peruanos, y los argentinos estarán unidos de vuelta. Es un ciclo...

EVA: –Callate, Adolfo, no puedo escuchar la tele.

ADOLPH: –Perdón, amor...

OTTO: –Primo, ojalá que mates muchos ingleses...

GALTIERI: –El Combate de Puerto Argentino ha finalizado. Contengamos el dolor, levantemos bien alta la frente, nuestro pueblo es y se siente fuerte y lo acompañan sus hermanos latinoamericanos. Es hora de asumir hasta las últimas consecuencias nuestra identidad y madurez argentinas. Quien no contribuya a hacerlo será apartado y calificado de traidor...

HANZ: –Aquí descansará mi cuerpo, en una trinchera de Malvinas. (*Mira una foto*). Shoshana, donde quieras que estés, recibe tú la última mirada de mis ojos, el último abrazo de mis brazos, el último beso de mis labios, puertas de la vida, que vienen a sellar mi eterno contrato con la muerte. Cae un misil...

RICARDO: –¿Dónde está Shoshana?

BETTY: –¡Shoshana...!

MARÍA: –Se encerró en el baño, señora. Se llevó una menorá...

BETTY: –Ricardo, hacé algo...

SHOSHANA: –Yo aquí me quedaré. ¡Esposo mío! Mas, ¿qué vi por la televisión? Un arma tiene en las manos. Ha apresurado su muerte. ¡Cruel! No me ha llevado con él a esas lejanas islas... (*Mira una foto. Se clava la menorá. Besa la foto*). Aún siento el calor de sus labios, Hanz.

Muero.

Maldición divina cae sobre nuestros rencores...

La muerte llega como castigo al hombre...

La guerra de los padres

no la pagan los grandes...

FIN

**"LA GUERRA COMO
ANTES Y DESPUÉS:
EL FUSIL DE MADERA,
DE DUILIO LANZONI**

Ricardo Dubatti

LA GUERRA COMO ANTES Y DESPUÉS:

EL FUSIL DE MADERA, DE DUILIO LANZONI

La historia del teatro se articula sobre la pérdida. Esto se debe no solo a la enorme cantidad de materiales que no se han conservado a lo largo del tiempo, sino también a una cuestión epistemológica: si el teatro es acontecimiento, su historia implica interrogar aquellas huellas que quedan. A través de esta condición, los documentos históricos devienen determinantes para configurar un registro exhaustivo y metódico que nutra a la investigación teatral de un mayor espesor.

Tenemos el enorme agrado de traer ante el lector un texto dramático que se hallaba perdido y del que, hasta la fecha, solo disponíamos de una reconstrucción parcial realizada por su autor (R. Dubatti, 2018). El valor de esta pieza no radica únicamente en el rescate de un material extraviado. El texto dramático aquí presente resulta de gran valor para nuestra investigación, ya que reenvía a la inmediatez de la posguerra —fue escrito en 1983, a un año de la rendición argentina— y representa, hasta el momento, el primer espectáculo que tematologiza la Guerra de Malvinas de manera específica.

El fusil de madera, escrito por Duilio Lanzoni, es una pieza breve articulada alrededor de la figura de un Soldado que aguarda la llegada del ejército británico. Mientras espera, lo “visitan” familiares y amigos a través de cartas.⁵⁴ Esto ocurre bajo la vigilancia del Cabo y del General, que buscan evitar que se divulguen las malas condiciones de batalla y el descontento de los combatientes. A través de una variedad de personajes arquetípicos, Lanzoni propone una obra polifónica, proyectada en la voz unificada de los personajes no castrenses. Esta voz múltiple retoma la causa del Soldado y marca la lectura crítica tanto de la Guerra de Malvinas como de la dictadura.

La Guerra de Malvinas opera en *El fusil de madera* como un punto de quiebre en la historia argentina y su resultado es la desintegración definitiva de cualquier relación posible del cuerpo social con el gobierno *de facto*. Este hecho

⁵⁴ El disparador de la pieza se halla en las cartas. Durante la Guerra de Malvinas, Lanzoni formaba parte del Batallón de Infantería de la Marina 1. Si bien una lesión no le permite intervenir en la guerra, sí le permite familiarizarse con las cartas que le llegaban al soldado argentino. Estas cartas eran enviadas por civiles —principalmente mujeres y niños— y tenían por objetivo motivar a los soldados a través del apoyo. Por tal motivo, solían ser enviadas sin remitente particular, con el fin de poder servir a cualquier soldado que las recibiera.

histórico —presentado explícitamente como “absurdo”— marca el último acto de una Junta Militar que, en pos de su subsistencia particular, inmola a jóvenes inocentes por ideales vaciados de contenido. Si la violencia institucional pudo haber sido tolerada de alguna manera hasta entonces —ya sea por ingenuidad, la coincidencia de valores del Padre, o la relativización de su violencia, como hace el Amigo—,⁵⁵ la guerra opera como la caída de una máscara que hace imposible cualquier vuelta atrás.

La pieza puede organizarse en dos grandes secuencias. Por un lado, la situación previa al combate, con el Soldado vivo y un pueblo atomizado. En este contexto ocurren las visitas del Padre y del Amigo, quienes relativizan la guerra. También aparecen la Novia y la Madre, que sí deslizan preocupaciones, especialmente cuando el Cabo interviene.⁵⁶ Por otro lado, a partir de la muerte del Soldado se produce un giro entre los civiles. Si en la primera secuencia la guerra parece ser un recurso legítimo, en la segunda la sociedad ya no acepta la lógica de las Fuerzas. La muerte del Soldado, como síntesis de la guerra, une a los civiles bajo un grito que evidencia una mirada nueva sobre la violencia institucional: “¡No!”.

Como se sugiere de esta descripción, la muerte del Soldado presenta la clave de lectura de la obra. Desde una perspectiva semántica, pone en tensión dos experiencias. En la primera secuencia, el Soldado narra la violencia que vive. Habla en primera persona y hace transferible la experiencia del campo de batalla. Sin embargo, su muerte introduce un giro que trasmuta su presencia ausente en una *ausencia presente*. De modo análogo a lo afirmado por Primo Levi (2015) sobre los campos de concentración, el horror de la guerra se manifiesta ahora en su experiencia máxima: la muerte. Así, la experiencia antes transferible pasa a ser repentinamente intransferible, ya que solo el caído en combate puede dar cuentas de esa experiencia, pero no puede compartirla.

En esa fricción entre experiencias de vida y de muerte, entre lo concebible y lo inconcebible de cada una, Lanzoni instaura simultáneamente un límite

⁵⁵ Como sugiere Hugo Vezzetti (2002), el apoyo social a la violencia institucional no solo se refleja en acciones concretas, sino que también es necesario leerlo en las “simpatías”, en el apoyo simbólico. El Padre y el Amigo parecen representar esta idea, ya que actúan más bien por omisión o ingenuidad, y no tanto por una verdadera voluntad de colaboración con el poder.

⁵⁶ De manera interesante, tanto el Padre como el Amigo desfilan junto al Cabo antes de la guerra. En este gesto se puede leer la contradicción de los personajes: a pesar de creer que están apoyando al Soldado y a la Nación, solo están colaborando en el juego de las Fuerzas Militares.

y una necesidad. Por un lado, el límite de la manipulación de la violencia institucional, llevada al extremo desde la muerte para nada heroica del joven soldado, que cae al encontrarse desprotegido. Por el otro, la necesidad de intentar dar una voz a lo que no puede decirse, y que pertenece tanto a la sociedad civil argentina como totalidad —como pueblo, como familia, como compañeros— como a nadie —en tanto experiencia de la muerte—.

Este cambio es lo que genera la caída de la máscara y la reestructuración de la red de personajes. En la primera secuencia, civiles y militares se mezclan. Luego de la guerra, se dividen de manera clara: los civiles preguntan desesperados acerca de la verdad mientras los militares contestan de modo impersonal, negando cualquier responsabilidad. Ante tal impotencia, los civiles se transforman en una voz colectiva que, como sugerimos antes, pertenece a todos y a nadie. Se trata de una unidad diversa y múltiple, que asume la responsabilidad de contrarrestar los nuevos ataques de la injusticia. Ante cada negativa del Cabo y el General, su objetivo se delimita más claramente: combatir el olvido.⁵⁷

Para ello es necesario romper los “fusiles de madera”. Como afirma *al público* el Amigo hacia el final de la pieza: “Los fusiles de madera no matan, no tengan miedo. Pero estamos llenos de fusiles de madera. Con ellos nos engañan, nos usan, nos venden, nos roban. Esta es la herencia”. La Guerra de Malvinas marca la síntesis de la violencia extrema —no solo a nivel físico, sino también en cuanto a manipulación e impunidad— que, a través de interrogantes y de consecuencias, continúa en el presente. Si no es posible retrotraer las acciones, entonces es necesario proyectarlas hacia adelante, con la memoria como compromiso colectivo que garantiza la expulsión definitiva (del retorno) del horror.

Si bien se asocian al contexto de la guerra, muchos de estos “fusiles de madera” remiten a elementos que no son exclusivos de ella, pero que se visibilizan con mayor claridad desde la potencia del teatro como lugar de la mirada. Así, el espectador reconoce que la violencia física del combate se refleja, a su vez, en la violencia simbólica de la vida cotidiana. Por ejemplo, a través del maltrato del Cabo al Soldado, no solo al mantenerlo en el campo de batalla con hambre y frío, sino también al denigrarlo desde una violencia jerárquica

⁵⁷ En estos aspectos resuena *Fuenteovejuna* (1612-14), ya que se trata de un pueblo que decide empezar a actuar colectivamente ante el horror del abuso de poder y la impunidad. Al igual que ocurre en la obra de Lope de Vega, el pueblo que aparece en Lanzoni se constituye como un todo que se refugia bajo un grito que sirve simultáneamente como protección y como reclamo de justicia.

(“reclutón”) y homofóbica (“maricón”, “putitos”).⁵⁸ Al mismo tiempo, las arbitrariedades de la guerra se proyectan sobre la vida cotidiana, como ocurre cuando el Cabo increpa a la Novia y la Madre. La Guerra de Malvinas se transforma así en el campo de batalla desde el cual es posible pensar un nuevo campo de batalla: la vida cotidiana del nuevo proceso democrático.

El gesto del Amigo de dirigirse al público durante el monólogo final no solo explicita el sentido de la pieza, sino que lo refuerza al lanzar el universo de la obra hacia el auditorio. Si las situaciones mostradas ya de por sí resuenan en el espectador por su inevitable cercanía en el tiempo, al explicitarse la conexión entre el universo poético y la vida cotidiana, la memoria se traspasa de un ámbito al otro. De este modo, Lanzoni apunta a que, al final de la pieza, la toma de conciencia del espectador se tenga que proyectar no solo hacia el pasado reciente, sino también hacia el presente (atado a “la herencia” que señala el Amigo) y el futuro.

Pese a ser un texto breve, *El fusil de madera*, en su síntesis, resulta potente y evocativo. Hablar de la Guerra de Malvinas en 1983 no es un desafío menor. Los procesos de la “desmalvinización” ya se encontraban en operación y presentaban un panorama poco certero acerca de los resultados de la guerra y de la dictadura que la impulsó. Lo único preciso es que la guerra, para Lanzoni, marca el punto cúlmine de los procesos de violencia institucional, pero también un nuevo camino marcado (para bien y para mal) por el horror: el de la memoria como la voz de un pueblo que —incluso pese a portar sus propias contradicciones— ya no puede estar ausente si se quiere lograr un verdadero cambio social, político y cultural.

⁵⁸ De manera significativa, esta es la misma clase de violencia con la que luego el Cabo hace referencia a “los ingleses”, a quienes tilda de “cornudos”.

Bibliografía

- Dubatti, Ricardo (2018) “Los dramaturgos de las primeras representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) en el teatro argentino: *El fusil de madera* (1983) de Duilio Lanzoni”. En *Actas IX Jornadas Nacionales y IV Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: AINCRIT, 208-216.
- Levi, Primo (2015) *Así fue Auschwitz: testimonios 1945-1986*. Barcelona: Península.
- Vezzetti, Hugo (2002) *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en Argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI.

EL FUSIL DE MADERA

Duilio Lanzoni

El fusil de madera es estrenada por el Grupo Artecón el 6 de abril de 1985 en el Teatro Coliseo Español de San Carlos de Bolívar (provincia de Buenos Aires), con el siguiente elenco:

Actúan: Duilio Lanzoni (Soldado), Walter Álvarez (Cabo), Horacio Coviella (Padre), Raúl Herrera (General), Alfredo Valdez (Amigo), Patricia Salaverría (Novia) y Olga Bissio (Madre).

Sonido: Carlos Boado

Dirección: Santos Vega

Texto: Duilio Lanzoni

En escena un soldado muy joven, con un fusil de madera. Está tirado cuerpo a tierra, apuntando hacia el frente.

SOLDADO: —No viene nadie, mi cabo. Y tengo hambre... ¡Mi cabo!

CABO: —(*Vestido de jogging y machete de goma*). ¿Qué carajo quiere ahora, maricón?

SOLDADO: —Digo que no viene nadie, mi cabo. Y que tengo hambre.

CABO: —Hambre, hambre... Lo único que sienten estos putitos es hambre, y miedo. Aguante, mierda. Aguante como todos. (*Todo el tiempo amaga pegarle con el machete*). Hay que aguantar y poner bolas pa' hacer mierda a estos cornudos ingleses, y no lo vamos a lograr con hambre y miedo. ¿Entendió, reclutón?

SOLDADO: —Sí, mi cabo.

CABO: —(*Tomando un trago de Coca Cola*). Y tendría que estar orgulloso. ¡Cuántos como usted desearían estar aquí! Así que déjese de llorar y compórtese como un hombre.

Se escuchan disparos y bombas mezclados con una marcha norteamericana.

SOLDADO: —¡Se acercan, mi cabo!

CABO: —(*Se tira al suelo y sale de escena arrastrándose*). ¡Atención! ¡Firme!

Dispare, soldado, ¡haga fuego! Ponga seguro, cargue, saque seguro y apriete la cola disparadora. Confíe en usted, hijo. Yo tengo que ir a cobrar el día y vuelvo. ¡Con valor, carajo! ¡A retaguardia, carrera mar!

Disminuye la intensidad de los disparos.

SOLDADO: —(Al fusil). ¿Sabés? Tengo hambre, y frío y... miedo. Y tal vez estoy volviéndome un poco loco. Y lo único que tengo es a vos. “Soldado, recuerde que aquí adentro su novia es el fusil”, pero... ¿vos me sacás algo de mi hambre, de mi frío, de mi bronca? ¡Qué mierda! ¿Sabés lo que me sacás vos? Las ilusiones, las ganas de vivir. Me dejás sin libertad. Me obligás a la muerte cuando apenas conozco la vida. ¿Y en nombre de qué? ¿Del honor, de la patria, de un pedazo de tierra? Ojalá. Si todo es en nombre de la ambición, de las intenciones de perpetuarse en el poder de los grises amanuenses de siempre. ¿Vos me servís para estudiar? Tengo hambre, ¿sabés? ¿Vos me podés explicar qué carajo estoy haciendo yo acá? ¿Quién me mandó? Si yo no quiero morir ni quiero matar. Pero si nunca me dejaron pensar, ¿con qué derecho me exponen a morir? ¡Hijos de puta! Son todos unos hijos de puta. ¡Subordinación y valor! Todo es para nosotros. Total, somos los que no comemos, los que los cuidamos, los que nos morimos. El soldadito a la trinchera, ellos bien calentitos en lindas casitas, dando órdenes... Hijos de puta. ¡Viva la juventud! ¡Los dueños del futuro! Manga de hipócritas...

Los disparos vuelven a aumentar su intensidad. El soldado vuelve a refugiarse. Ingresar el Padre. El Soldado no lo ve ni se da cuenta de su presencia.

PADRE: —Hijo, estoy muy orgulloso de vos. No sabés cómo me envidian mis compañeros de laburo, ¡un hijo tan valiente! ¿Sabés que me ofrecí de voluntario? Me gustaría hacerte compañía ahí.

SOLDADO: —No, papá, no.

PADRE: —Los diarios y la radio dicen que les estamos dando una paliza a los rubios, ¡meterse con nosotros! Se van a volver con la cola entre las patas, ¡con nosotros! Pobres de ellos, los más machos del mundo.

SOLDADO: —Papá, por favor...

PADRE: —Bueno, hijo. Cuidate mucho, nene. Comé bastante y matá muchos ingleses.

Ingresa el General. Al Padre.

GENERAL: —¡Ciudadano! Su hijo es el orgullo de esta Nación y usted, con su educación consciente de las responsabilidades innatas a su condición de padre de familia, ha contribuido en forma inestimable a la formación de este individuo sano y disciplinado que tan valientemente se está jugando la vida contra el enemigo apátrida. Pero tenga usted la total tranquilidad y confianza de que su hijo está en manos responsables que lo protegen y que en forma mancomunada conducirán a nuestra patria a la gloria que nunca debió abandonar.

General hace la venia y sale junto al Padre.

SOLDADO: —Papá, papá, tengo hambre...

Ingresa el Amigo.

AMIGO: —Flaco, ¡qué cope! Ni te imaginás el mambo que nos estamos curtiendo con la guerra esta. Todas las noches nos juntamos en el *pub* a cambiar ideas. Y ni te imaginás, loco, el despelote que hay en las calles. Aparte te cuento que prohibieron la música cantada en inglés. ¿Sabés lo que es jugar al *pool* con la nacional de fondo? ¡Mata! Che, danos un poco más de bola y escribinos de vez en cuando. Y ahora te dejo, loquito, tenemos que ir todos a la Plaza de Mayo a festejar. ¡Chau, viejo!

SOLDADO: —Pará, Willy, pará, pará. Guille, no me dejés acá. Pará, que yo me quiero ir con vos a la Plaza, pará...

AMIGO: —¿Sos loco? ¿Y quién nos defiende?

Sale, mientras, ingresa la Novia.

NOVIA: —¡Amor! ¡Qué susto tengo! ¿Cuándo vas a volver, querido?

Me siento tan sola... No sabés cómo duele esta soledad, esta distancia... Todo el mundo parece loco, todos quieren esta guerra, parecen sedientos de sangre.

Ingresa el Cabo, que le tapa los oídos al Soldado.

CABO: —Señorita, usted me desmoraliza a la tropa. O le dice algo que le levante el ánimo al soldado o no puedo permitirle permanecer acá.

NOVIA: —¿Levantarle el ánimo? Como si fuera tan fácil... ¿Usted no tiene novia, Cabo? ¿Usted vive del presente, nada más? Levantarle el ánimo. ¿Y a mí quién me lo levanta? ¿Los diarios? *(Al Soldado)*. ¡Te quiero y te quiero! ¡Te espero! Pero no te demores... Estoy tan sola...

Sale junto al Cabo. Ingresa la Madre, sigilosamente la sigue el General, que queda a la expectativa.

MADRE: —¡Hijito querido! ¿Cómo estás? Espero que no estés pasando hambre ni frío. ¿Recibiste los guantes y la bufanda que te mandé? ¡Ay, hijo! ¿Cuándo terminará todo esto, mi chiquito? Acá en tu habitación tengo muy bien guardadas todas tus cositas y espero que muy prontito vengas a usarlas. Tus discos, tus libros, tus revistas, tu ropa...

GENERAL: —*(Interrumpiendo)*. Permítame felicitarla, señora, por ser la madre de un hijo tan valiente, orgullo de esta Nación y usted, con su educación consciente de las responsabilidades innatas a su condición de padre de familia, ha contribuido en forma inestimable a la formación de este individuo sano y disciplinado que tan valientemente se está jugando la vida contra el enemigo apátrida. Pero tenga usted la total tranquilidad y confianza de que su hijo está en manos responsables que lo protegen y que en forma mancomunada conducirán a nuestra patria a la gloria que nunca debió abandonar.

MADRE: —Pero es mi hijo... ¿Y las otras madres, y los otros hijos? ¿Qué es este sacrificio?

GENERAL: —*(Ignorándola)*. ¡Personal! *(Ingresan Padre, Amigo, Cabo, en fila)*. ¡Firme! De

frente... ¡marrrr! (*Desfilan delante de la Madre. Así salen todos de escena, menos la Madre, que lo hace por un lugar opuesto*). Izquierdo, derecho, izquierdo, derecho, izquier... Dos, tres, cuatro... Izquier...

Aumenta la intensidad de los disparos. El Soldado se incorpora.

SOLDADO: —Vénganse, hijos de puta... Vénganse. ¡Basta de circo, basta de hambre, basta de mentiras! ¿Quieren bala? Aquí tengo. ¿Quieren muerte, frustración, opresión? Tengo también. Vengan, vengan.

El sonido lo tapa. Un disparo es más nítido. Los ruidos cesan abruptamente. Silencio prolongado. El Soldado se desploma, herido de muerte. Ingresan gritando e insultando Padre, Amigo, Novia y Madre. Por otro lugar lo hacen, desfilando, el General y el Cabo.

PADRE: —(*Al General*). ¿Qué hizo, hijo de puta?

GENERAL: —Solo Dios y la Patria me lo pueden demandar.

TODOS: —(*Menos General y Cabo*). ¡No!

MADRE: —Nosotros somos la Patria.

GENERAL: —La coyuntura socio-económica...

TODOS: —(*Menos General y Cabo*). ¡No!

NOVIA: —Y ustedes, ¿por qué están vivos? ¿Por qué están gordos? ¿Por qué están limpios?

CABO: —Yo solo cumplo órdenes, señorita.

TODOS: —(*Menos General y Cabo*). ¡No!

AMIGO: —Todos se lavan las manos, pero la mugre les queda en el alma y nos mancha a todos.

GENERAL: —Los valores históricos de nuestra sociedad...

TODOS: —(*Menos General y Cabo*). ¡No!

PADRE: —Te voy a reventar, cornudo.

Intenta atacar al General, pero no puede moverse.

MADRE: —¿Dónde estás, Dios? ¿Esta muerte no es de uno de tus hijos? ¿O solo son tus hijos los curas y los que tienen jerarquía?

Trata de abrazar al Soldado, pero no puede tocarlo.

- GENERAL: —El valor moral de nuestro pueblo...
- TODOS: —(*Menos General y Cabo*). ¡No!
- AMIGO: —Las palabras de ustedes no son más que la infección de sus mentes mugrientas.
- CABO: —¡Cállese, falopero!
- TODOS: —(*Menos General y Cabo*). ¡No!
- AMIGO: —“Falopero”, claro, pero cuando me hicieron ir como un pelotudo a la Plaza, yo era “Pueblo”, ¿no?
- GENERAL: —La crisis de nuestras instituciones...
- TODOS: —(*Menos General y Cabo*). ¡No!
- NOVIA: —¿Y el amor, señor, a quién se lo dejamos?
- CABO: —Debería estar orgullosa, señorita...
- TODOS: —(*Menos General y Cabo*). ¡No!
- PADRE: —Y claro que estamos orgullosos de nuestros hijos, porque fueron valientes más allá de sus cobardes engaños. Porque se la jugaron por encima de nuestra propia estupidez y porque dieron su sangre por una patria que apenas les ha dado la nacionalidad. Pero tengo vergüenza y rabia por ustedes, víboras...
- GENERAL: —Las alternativas sociales nos obligan a tomar decisiones que...
- TODOS: —(*Menos General y Cabo*). ¡No!
- MADRE: —¡Devuélvame a mi hijo!
- CABO: —¿Para qué quiere un cadáver?
- MADRE: —¡Porque es mi hijo!

El Amigo ha tomado el fusil de madera del Soldado muerto.

- AMIGO: —Una guerra no es un campeonato de fútbol. En la guerra se muere, y se muere por inocencia. Porque en la guerra mueren los valientes y los inocentes. Los cobardes, los deshonestos... Esos se salvan. Como siempre. (*Apunta al público con el fusil y simula ametrallarlos*). Los fusiles de madera no matan, no tengan miedo. Pero estamos llenos de fusiles de madera. Con ellos nos engañan, nos usan, nos venden, nos roban. Esta es la herencia. ¡Ay, país! ¡De ustedes es el futuro! ¿Futuro? ¿Acaso nos dejan futuro? ¡Los cimientos de la paz! ¿La paz? La paz del silencio, tal vez. ¿La paz sin libertad? Yo no quiero más discursos, no quiero más palabras, quiero la realidad, pero que me den a mi también la oportunidad de hacerla. Quiero

gritar basta por los que murieron, por los que no se sabe dónde están. Por nosotros: los engañados. Engañados por nuestro agachar la cabeza y no meternos, por nuestro miedo de corderos sin fuerza. Quiero decir libertad y vivirla. No quiero soñarla más. Y cuando tenga la necesidad de soñar, quiero hacerlo en paz. ¿Será tan difícil? (*Quiebra el fusil*). ¡O juremos con gloria morir!

TODOS: —¡No!

OSCURECIMIENTO FINAL

EN UN AZUL DE FRÍO
DE RAFAEL MONTI
O LA POÉTICA DEL
FRACASO

—

Marcela Beatriz Sosa

En un azul de frío de Rafael Monti⁵⁹ es premiada en el Certamen Nacional de Dramaturgia —Ciclo de Teatro Leído y/o Semimontado— ARGENTORES 2002⁶⁰ y estrenada en Buenos Aires el 27 de agosto de ese año, con dirección de Susana Torres Molina, como un indicio del exitoso derrotero que tendría: desde su primera puesta en Salta en 2004, la obra fue objeto de diversas reposiciones. Esta breve aproximación⁶¹ indaga el porqué de su capacidad para trascender los límites locales y aun regionales, despertando el interés de críticos y espectadores del país. Uno de los accesos posibles es el título del texto, código cultural de indudable atractivo, pues remite a la letra del célebre tango de Enrique Santos Discépolo, “Cafetín de Buenos Aires”, evocando un clima de soledad y nostalgia, de pérdida irreparable, que anticipa la derrota de los protagonistas y es corroborado por la clasificación genérica de “drama en un acto”.

El texto de Monti se incluye en una de las vías que coexisten en la dramaturgia salteña: la reformulación de las poéticas del sesenta y el setenta, que Pellettieri (1997) sitúa dentro del *realismo reflexivo* y al que se lo puede adscribir. *En un azul de frío* es un drama social en tanto la historia individual se engarza con la colectiva de manera inextricable para explicar el destino de tres personajes reunidos por un denominador, el factor social: la experiencia de la Guerra de Malvinas de 1982 (Coco), la desaparición de la esposa durante la dictadura militar iniciada en 1976 (Martín, el periodista), la marginalidad y la pobreza (Alba). Responden —y al mismo tiempo transgreden, ya que ninguno pertenece

⁵⁹ Rafael Monti nace en Salta en 1962, si bien su infancia y parte de su juventud transcurren en Buenos Aires. En ambos lugares y ya desde la década del 80, se desempeña como actor, director y dramaturgo en obras para adultos y para niños. Aunque incursionó en géneros como el radioteatro y el cine, su producción más conocida es la comedia musical y algunos dramas: *Como una madre* (Seleccionado en el Primer Concurso Nacional de Dramaturgia - Instituto Nacional del Teatro 1998-1999), *Por mí y por todos mis compañeros...* (Primer Premio Concurso Provincial de Teatro - Secretaría de Cultura 2001) y *En un azul de frío*. Otras obras de su autoría son *Martínez y el Senador* (2006); *24 horas* (unipersonal, 2013); *Maduros* (2017). Es docente en carreras teatrales de nivel superior de Salta y ha participado en numerosos encuentros nacionales y regionales de dramaturgos.

⁶⁰ El jurado integrado por Nina Cortese (ACE), Patricia Espinosa (CRITEA) y Mirko Buchin (ARGENTORES) selecciona *En un azul de frío* dentro de las veinticuatro obras a ser representadas en la Sala Gregorio de Laferrère de la institución. El ciclo inicia el 30 de abril de 2002.

⁶¹ Sus ideas provienen en gran parte de un artículo anterior (Sosa, 2004).

a la clase media— al tipo del inadaptado del realismo reflexivo. La aparición de Alba suscita el conflicto dramático en la existencia monótona de estos dos seres aislados por su profundo desamparo individual y social, pero es también la esperanza de ruptura de ese círculo cerrado, como anticipa su nombre.

En el realismo reflexivo, texto y contexto⁶² entablan relaciones primordiales. Laura, la esposa muerta de Martín, y Coco son emergentes especulares de hechos del pasado argentino: la primera, del “Proceso” con su saldo de desaparecidos; el segundo, de la Guerra de Malvinas, con su saldo de muertos físicos y morales. Por eso, cuando Alba comienza a trabajar en casa de Martín, Coco vive ese hecho como una traición al recuerdo de Laura y esto lo reenvía inmediatamente a su monotema:

COCO: No me des la razón como a los locos. Sabés que estoy un poco cansado de acá (Se señala la cabeza). Y de acá (Se señala el pecho)... de acá, Martín. Quería ser mecánico de motos como mi hermano... Y ni siquiera le pude salvar la vida... Se hundió con el “Belgrano”, carajo... (Solloza bajito). ¿Para qué me trajeron de vuelta, Martín?... ¿Para qué me trajeron?... A mí no me falta un brazo ni una pierna ni quedé ciego... Yo estoy... cansado. Y encima vos me cagás a pedos y metés esa mina en la casa... (Monti 2006: 65).⁶³

En las islas, Coco no solo sintió la cercanía de la muerte, sino que vio morir a su hermano, sin poder ayudarlo. En un procedimiento de cajas chinas, los acontecimientos van embutiéndose unos en otros y potenciando su efecto macabro: el hundimiento del buque “Gral. Belgrano”, la Guerra de Malvinas, la dictadura.

Estas heridas del tejido social convergen en la figura de Martín, víctima y refugio a la vez. Él es quien desde su lugar social podría suturar esas heridas con el hilo de la memoria, ejerciendo su rol de escritor. Su mirada recorre en forma distanciada los últimos veinte o treinta años de historia argentina:

⁶² La verosimilitud se logra por la mención de lugares característicos de una ciudad nortea: el mercado (63), la peatonal (71), el costado del canal (75) y la referencia a tipos sociales (la boliviana del mercado). Hay numerosas referencias a la cultura televisiva y al mundo del espectáculo en el 2000: Ricky Martin, Grondona, *Reality show*, *Campeones*, *Titanes en el ring*, que producen la buscada impresión de realismo. Otro procedimiento para lograr este efecto es la inclusión de usos orales coloquiales, inclusive vulgares.

⁶³ A partir de ahora citamos por la edición del Instituto Nacional del Teatro (2006).

MARTÍN: [...] ¡Acá hubo desaparecidos, mierda!... Y nos afanaron hasta el colchón, con y sin democracia. Gracias que nos dejaron las cacerolas para poder salir a la calle. [...]" (66).

Como Martín, el espectador/lector comprende que la locura de Coco es la reacción defensiva ante una realidad demasiado dolorosa: la pregunta reiterada por Laura, más que un síntoma de su desquicio —pues siempre estuvo consciente de su desaparición— es el constante recordatorio del pasado, la certificación de lo irreparablemente perdido. La clave la proporciona el texto mismo cuando Martín explica a Alba cómo se conocieron él y Coco:

MARTÍN: [...] La noche que llegó Coco con un pedido del mercado, me preguntó por qué estaba llorando y sin pedir permiso se quedó... hasta ahora. Se instaló en mi vida con toda su pena a costas. Aceptar un dolor ajeno era menos doloroso que ocuparme de mi propio dolor. Los primeros días yo no paraba de hablar de Laura ni él de contarme el desembarco del dos de abril. Por eso no se olvida y la nombra como si estuviera acá... (73).

Si se observa en perspectiva a los personajes, ninguno de ellos corresponde al tipo del inadaptado, pero entre los tres lo completan: Coco es el loco, pero con suficiente lucidez como para internarse cuando lo considera necesario y con suficiente coraje como para desear el amor; Alba, proveniente de una historia de maltratos y abortos, anuncia el propósito de “probar suerte”, pero esconde un incipiente embarazo —producto de una noche con Martín—, lo cual significa una apuesta a la vida; el “seudo intelectual”, es, paradójicamente, quien solo concibe la posibilidad de vegetar. En el desenlace, cuando Coco se recluye en su habitación del fondo al enterarse de la relación entre Alba y su amigo, Martín reconoce:

MARTÍN: Le queda un solo enemigo de este lado, soldado. No es necesario que se mate al pedo. Usted se lleva la victoria... (*Habla para él mismo*). Vos sos el héroe, Coco. Te ganaste su cariño incondicional. A mí me dio una noche, nada más. (*Sorpresivamente escuchamos una detonación que viene desde donde está Coco. Martín se sobresalta, pero continúa inmóvil, hablando*). ¡No, Coco, noo! [...]. Yo ya me rendí hace rato, pero vos todavía sos un pendejo, Coco... [...]. (76).

La adscripción absoluta a los cánones del realismo reflexivo se desmorona porque, como se elucida aquí, ni siquiera Martín pertenece a la clase media. Es un desclasado, confinado al suplemento dominical del diario:

MARTÍN: (*Pausa*). Me pusieron en la revista del domingo. Parece que ahí jodo menos. Yo que me pasé escribiendo la realidad en blanco y negro, ahora hago las notas ‘de color’...”. (67).

Sin embargo, en más de una oportunidad Martín le ha propuesto a Coco escribir juntos sobre “la guerra que no conocimos”. Este, con una lucidez que sobrepasa la del “cuerdo” intelectual, le responde:

MARTÍN: Hace diez años que me venís rompiendo las bolas con lo mismo, Martín. Dejate de joder un poco con la guerra, que no le interesa a nadie. Escribí sobre Alba. [...]”. (72). Coco ha descubierto la esencial impotencia de su amigo: la imposibilidad de la escritura.

El dolor de las llagas sociales e individuales es demasiado intenso y la función que debería cumplir Martín apenas subsiste bajo la mediocre rutina del periodista frustrado. Laura es la mujer desaparecida, pero también es el cuerpo ausente de la escritura. El sinsentido de la historia argentina tematizada, con su saldo de aniquilación ideológica y moral, ha bloqueado toda posibilidad de *decir*.

Martín se erige en mudo símbolo de la sociedad, específicamente la salteña, estigmatizada por el silencio y ese “poder decir” equivale a “poder vivir”. Martín se ha abroquelado en su mutismo (no olvidemos que el vocablo emparenta con *mutis*, es decir, “salida o retirada”). Por ello, ambos amigos ven transcurrir la vida a través del cristal empañado del cafetín del tango: “... la ñata contra el vidrio, / en un azul de frío”, como si fuesen espectadores congelados. Vidrio, azul, frío: más allá del significado literal, los vocablos nos transportan a la guerra y al frío que atería a los soldados de Malvinas.

Ese frío de hielo que helaba a nuestros combatientes es también el frío azul de nuestros muertos olvidados. Sobre el espejo bruñado de ese vidrio, la imagen se refleja múltiples veces: Coco y Martín miran sus vidas como si fuera una escenificación; del otro lado nosotros, lectores / espectadores, miramos el drama de sus vidas; el dramaturgo nos mira a nosotros, también paralizados por el azul frío del olvido. Y la imagen se refracta una vez más: vemos al dramaturgo escribiendo una historia trivial, menor, posible, sobre el trasfondo de una

realidad sociocultural sombría pero nuestra. Sobre las huellas de la escritura ausente del personaje, se inscribe la dramaturgia salteña de este autor, en uno de los primeros y laudables esfuerzos locales por hablar de lo que nos pasó desde un escenario, de mostrar las lacras de nuestra sociedad, a través del incesante oficio de la memoria.

Bibliografía

- Monti, Rafael (2006) “En un azul de frío”, en *Caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura (Textos teatrales de Rafael Monti)*. Buenos Aires: INT, 61-77.
- Pellettieri, Osvaldo (1997) *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Sosa, Marcela (2004) “Teatro y sociedad: *En un azul de frío* de Rafael Monti”, en Bravo, Sergio y Caramella, Rosanna (Coord.). *Actas del I Congreso Internacional “La cultura de la cultura en el Mercosur”* (2003). Vol. II. Salta: Secretaría de Cultura, 1093-1102.

Marcela Beatriz Sosa
ICSOH - Universidad Nacional de Salta

EN UN AZUL DE FRÍO - Drama en un acto

Rafael Monti

En un azul de frío de Rafael Monti se estrena en Buenos Aires el 27 de agosto de 2002, con dirección de Susana Torres Molina. Se estrena en Salta durante 2004.

PERSONAJES

MARTIN: Periodista autodidacta pseudointelectual de barrio.

COCO: Excombatiente de Malvinas, trastornado, pero con momentos lúcidos.

ALBA: Algo más que una doméstica o una amante circunstancial para ambos.

La acción se desarrolla en casa de Martín. Coco escucha música en la radio.

MARTÍN: —“¿Sabés lo que pasa? En este país nadie quiere trabajar”... Eso dijo el hijo de puta. “¿Y cómo los llama a los desocupados?” le pregunté. *(Pausa. Mira el grabador de periodista que lleva en un bolsillo del saco)*. Cómo carajo me voy a quedar sin pilas, justo ahí...

COCO: —*(Perdido)*. ¿Y Laura? ¿Cómo está Laura?

MARTÍN: —*(Apaga la radio. Le sirve un vaso de una bebida fuerte)*. Tomá. Y andá a dormir. Ya es tarde...

COCO: —Un quilombo. El mercado es un quilombo. Se creen que no me doy cuenta lo que pasa. Si yo estuve cuando le fueron a hablar al abogado por lo de la privatización. Y yo firmé, Martín. Yo también firmé y puse el número de documento, clarito. Mañana llega la papa y la batata, y vuelta a descargar los camiones. Temprano, porque después llega el pescado...

MARTÍN: —Por eso. *(Toma la bebida que quedó servida)*. Acostate que mañana hay que levantarse a las cinco y media.

Coco se acuesta, luego de acomodar su ropa a los pies de la cama. Martín se acuesta vestido.

COCO: —¿Martín?

MARTÍN: —Mmm...

COCO: —¿Y Laura? ¿Cómo está Laura?

MARTÍN: —(*Pausa*). Dormite de una puta vez.

Coco apaga la luz. Transición. Es otro día. Martín, solo. En la puerta está parada Alba.

MARTÍN: —(*La mira*). Pasá, pasá. Vos sos...

ALBA: —(*Entra tímidamente*). Alba. Coco me contó que necesitaban una chica. Y como andaba buscando otro trabajo...

MARTÍN: —(*Sin mirarla*). Sí, ya sé. Laburás en el mercado. (*Ella asiente*). Pasando el patio hay una habitación vacía...

ALBA: —Estoy parando en lo de una prima. Coco no me dijo que buscaban cama adentro...

MARTÍN: —Por si querés quedarte alguna noche, digo. (*El mira alrededor, ella acomoda la ropa que se encuentra tirada*). Parece que hacía falta una mujer...

ALBA: —(*Pausa*). ¿Y Coco?

MARTÍN: —Se internó. (*Ella no entiende*). Cuando no se siente bien, prepara sus cosas y se interna unos días. Le da seguridad... para seguir. Autocontrol. Tiene la virtud de poder discernir cuando está loco. Casi como un cuerdo. Los médicos ya lo conocen. Hasta tienen una cama lista para él. (*Pausa*). No te preocupés. No te voy a pedir que te quedés a dormir...

ALBA: —(*Desentendida. En sus menesteres*). Debe ser difícil. Olvidar...

MARTÍN: —Una guerra...

ALBA: —Porque él estuvo, ¿no?

MARTÍN: —La guerra es un negocio absurdo. La de los milicos, la de los políticos, de un país a otro. Pero no es la única que perdimos...

ALBA: —(*Cree entender*). La de Chile...

MARTÍN: —(*Niega con la cabeza*). La que peleamos todos los días con la peor de las armas: la de no creer en nada ni nadie. Ni en uno mismo.

ALBA: —(*Pausa*). ¿Le puedo preguntar una cosa?

MARTÍN: —No me tratés de “usted”. Me basta parecer intelectual. No necesito sentirme un viejo de mierda...

ALBA: —(*Se anima*). ¿Quién es Laura? Coco a veces me llama Laura...

Transición. Coco y Martín. El primero le rehúye, molesto.

- COCO: —Vos metiste esa mina en la casa. Ya te olvidaste de Laura, por eso la trajiste. Para que se adueñe de todo...
- MARTÍN: —También es mi casa. Hasta que te saqué de la mierda y te traje. Y en cualquier momento puede volver a ser solamente “mi casa”, ¿entendés? A esa mina la trajiste vos. Igual que trajiste al lustra y al hijo de puta ese que nos desvalijó. Y al curita tercimundista que iba a fundar una nueva iglesia, ¿te acordás? Una colección completa de camisas de fuerza. Pero el peor de todos, el más loco, el que se quiere inmolar cada vez que se acuerda que se le ocurrió adoptarte, soy yo, Coco. El suicida que quiso pagar la deuda que la sociedad tiene con ustedes, que se fueron al culo del mundo a matarse por un borracho loco que ahora no da declaraciones a la prensa. Yo soy ese. El rey de los boludos, ¿entendés?
- COCO: —(*Exaltado*). Yo le vi las tetas. El otro día en el mercado. Entré al bañito, sin querer, y se estaba arreglando el corpiño. Y entonces le vi una teta...

Ríe estúpidamente.

- MARTÍN: —Mirá qué bien. ¿Le viste una teta?
- COCO: —Yo no estoy loco, Martín. Vos me conocés bien...
- MARTÍN: —Ya sé...
- COCO: —(*Reacciona*). No me des la razón como a los locos. Sabés que estoy un poco cansado de acá... (*Se señala la cabeza*). Y de acá, Martín... (*Se señala el pecho*). Quería ser mecánico de motos como mi hermano. Y ni siquiera le pude salvar la vida. Se hundió con el “Belgrano”, carajo. (*Solloza bajito*). ¿Para qué me trajeron de vuelta, Martín? ¿Para qué me trajeron? A mi no me falta un brazo ni una pierna ni quedé ciego. Yo estoy... cansado. Y encima vos me cagás a pedos y metés esa mina en la casa...
- MARTÍN: —Mañana le digo que se vaya...
- COCO: —(*Pausa*). Dejala. A lo mejor se hace amiga de Laura...

Transición. Sobre apagón, estruendos y sirenas. Es año nuevo. En la mesa Martín y Alba, en silencio.

- ALBA: —¿Cómo será la “vida nueva”? (*Explica*). Así dicen: “Año nuevo, vida nueva...”.
- MARTÍN: —Todos somos positivos el primero de enero. Brindamos por lo que sabemos que se va a perder irremediablemente, apenas terminemos la copa de sidra. Como una burbuja...
- ALBA: —(*Levanta la copa*). Entonces brindemos por ese momento de felicidad, antes que se nos evapore.

Brindan. De la calle, entra corriendo Coco. Entusiasmado como un chico.

- COCO: —Parece la Tercera Guerra Mundial. El cielo, los colores. ¿Qué hacen ustedes dos atrincherados como dos “tagarnas”?⁶⁴ (A Alba). Es un nuevo año, mamita. No le hagas caso al amargo este. La gente te quiere. ¿O no te quiere? Y bueno. Nosotros somos la gente, ¿me entendés? Los que la sufrimos. Los que nos rompemos el culo, con perdón de la palabra. ¿Sabés lo que es sentir que te pasan las balas por encima de la cabeza? ¿Cuando le destrozan el mate al tipo que está con vos jugando al truco?
- ALBA: —(*A Coco, con ternura*). Te quiero mucho, ¿sabés?
- COCO: —La Plaza nos quería, mamita. Estaba llena de gente al pedo que gritaba. Saltaban y gritaban que le pusieran un inglesito a mano, que le iban a sacar las ganas de cuatrerearnos las islas. (*Piensa*). Me hubiera gustado tener una grúa para alzar a uno solo, uno cualquiera y dejarlo caer en el medio de la nada para que se cague de frío y de hambre como nosotros. Sabés cómo le sacaba las ganas de seguir gritando “que venga el principito, lara-lara-lara”.
- ALBA: —(*Comprensiva*). Porque no tratás de olvidarte. Las cosas tristes te hacen mal...
- COCO: —Todos se olvidaron...
- MARTÍN: —Yo te tengo acá. Y no te hagás más la víctima, que en este país no son los únicos que la pasaron mal. ¡Acá hubo desaparecidos, mierda! Y nos afanaron hasta el colchón, con y sin democracia. Gracias que nos dejaron las cacerolas para poder salir a la calle. ¿Sabés las guerras que hubo en el mundo, los campos de

⁶⁴ En la jerga militar, “tagarna” representa una forma despectiva de referirse a los civiles, utilizado como sinónimo de “tonto”. (N. del E.).

concentración, las guerras civiles, las guerras de religión? Y nosotros nos tenemos que hacer cargo de por vida de la aventura de un borracho que quiso jugar a los soldaditos. Ya podés viajar a las Malvinas. Andá a ver cómo te reciben los kelpers. Yo perdí a mi mujer y no me la paso llorando en el hombro de los que tengo al lado.

COCO: —¿Y a quién tenés al lado vos? A un loco de la guerra...

MARTÍN: —¡Un loco de mierda!

COCO: —¡Un argentino de mierda! Que lo metieron en una guerra de mierda sin preguntarle si quería convertirse en un héroe de mierda, al que todos tratan como lo que es: ¡una mierda!

ALBA: —¿Por qué los kelpers nos tratan mal? Si ellos también viven en la Argentina...

MARTÍN: —Los argentinos siempre fuimos “kelpers”, negrita. O te comiste en serio que esto es el primer mundo...

COCO: —Pero seguimos en el frente de batalla, Martincito. ¡Hasta la victoria siempre!

MARTÍN: —(*No aguanta y ríe*). Eso vale un brindis, loquito querido. (*A Alba*). Dale, negrita.

ALBA: —(*Confundida*). Por qué no se van un poco a la mierda...

Marca mutis.

COCO: —¿No te dije? Las minas son todas iguales...

Transición. Otro día. Alba arregla la casa. Entra Martín y la observa sin que ella lo note.

MARTÍN: —¿Nunca te cansás de limpiar?

ALBA: —(*Se sobresalta*). Me asustó. Pensé que eran esos boludos de nuevo.

MARTÍN: —¿Qué boludos?

ALBA: —Los del camión de la esquina. Cada vez que paso, me gritan guarangadas. Como si fuéramos todas putas. No hace falta ser pobre para ser puta. Yo no soy ninguna pajuerana. Pero no me gustan los que se hacen los machos cuando ven una pollera sola.

MARTÍN: —Son los últimos poetas cotidianos. A su manera, un poco bruta, pero mantienen viva las dos únicas formas de instinto: el sexo y el fútbol.

ALBA: —Son unos pajeros que no tienen nada que hacer. Y usted, ¿no va a trabajar?

MARTÍN: —Este es mi trabajo. Observar. Observar y llevarlo al papel.

ALBA: —(*Piensa*). Eso hacen los escritores. Usted es periodista...

MARTÍN: —(*Pausa*). Me pusieron en la revista del domingo. Parece que ahí jodo menos. Yo que me pasé escribiendo la realidad en blanco y negro, ahora hago las notas “de color”...

ALBA: —¿Y eso qué es?

MARTÍN: —(*Piensa*). Lo que escriben “los pajeros” que no tienen nada que hacer. Y ya te dije que me tutees.

Entra Coco corriendo, agitado. Trae un paquete.

COCO: —(*Para afuera*). ¡Andá a la puta que te parió! (*A Martín*). Me corrieron tres cuadras... Pendejos de mierda. No tienen otra cosa que hacer. (*Abre el paquete. Son limones*). Mirá lo que le saqué al Gringo. Sabés lo que es esto... Puro jugo. Para hacer una sangría. ¿Todavía te queda el vinito dulzón, ese que teníamos en la damajuana? Sabés qué fiesta... para los tres. Picamos un poquito de mortadela con queso y vemos la pelea en la tele. Qué te parece...

MARTÍN: —Machista. (*Lo mira*). ¿Le preguntaste a la chica si le gusta el boxeo?

COCO: —Perdoname, Albita, no me di cuenta. ¿A vos te gusta ver las peleas en la tele?

ALBA: —Yo veo la novela de la tarde...

COCO: —Pero eso es una boludez, Albita, perdoname. Cómo van a ver algo que es una mentira. La vida es otra cosa, negrita, me extraña...

ALBA: —Vos me decís que es una mentira, si vivís puteando de todo. De la gente, del laburo, de la vida. Vos me jodés porque veo una novela para escapar un rato de la mierda de todos los días.

COCO: —Eh, che, parece que no se te quisiera. ¿La oíste, Martín? Dice que no se banca la vida que le damos.

ALBA: —La vida me la dio mi vieja, sabés. Y yo me la gano bien solita, la vida. Y si me quejo, es porque se me canta. Porque yo estoy cuerda, bien cuerda que estoy...

COCO: —¿Vos me querés decir loco?

ALBA: —Tomalo como quieras...

- COCO: —Porque yo me interno. Y me interno y vengo solito cuando se me pasa... la pelotudez...
- MARTÍN: —Estos tipos sí quedan medio pelotudos, ¿viste? Los boxeadores. Siempre terminan para la mierda...
- COCO: —Vos también me vas a joder...
- MARTÍN: —(A Coco). ¿Por qué no hacés la sangría y se dejan de joder los dos? Parecen chicos, carajo.
- ALBA: —Yo ya me voy. (A Martín). ¿Me da para el colectivo?
- COCO: —Te agarró el apuro, ahora. Quedate. Vos no sabés la sangría que preparo yo. Si me hubiera conocido Galtieri, me ascendía a general. (Se ríe. Nadie lo festeja. Pausa). Che, Martín, ¿cuándo era que iban a pasar el desfile ese de las modelos, eh? ¿Por qué no lo ponés, a ver? La verdad que las peleas me rompen las pelotas. Si en el mercado se cagan a trompadas todos los días... Ya parecen, ¿cómo era la novela esa que veía Doña Carmen? “Campeones”. Esa parecía piola. ¿Ya terminó? Estaría para verla, ¿no?

Transición. Están solos Coco y Alba. Él esconde un paquete.

- COCO: —Perdoname, negrita... Lo de la novela. No estamos acostumbrados a las mujeres. Estuvimos mucho tiempo solos con el Martín, sabés. (Le muestra el paquete). Te traje una cagadita para vos. (Ella lo abre. Es un vestido barato pero lindo). Se lo compré al Turco. Me debía de un laburito y se me ocurrió. Como siempre estás con la misma ropa... (Se arrepiente de lo dicho). Pero limpita. La próxima te traigo un perfume de esos que hacen la propaganda, cómo se llama...

Ella inesperadamente se acerca y lo besa en la boca.

- ALBA: —Gracias, Coquito.
- COCO: —(Queda medio aturdido). No, qué vas a agradecer. ¿Querés que pongamos la novela? (Ella se ríe). Tendrías que reírte siempre así. Te ponés mucho mas linda cuando te reís. Hace rato que no se escuchaba una risa en esta casa. (Ella lo mira. Pausa. Él se acerca y le toma la mano. Se la pasa por la frente). Me hace bien, sabés... Acá, me hace bien.

Ella lo besa. Ahora, con pasión. En ese momento entra Martín.

MARTÍN: —Mejor que en las novelas...

La pareja se separa, turbada.

COCO: —(*Que no sabe justificarse*). Le compré un vestido para Alba, mirá. (*Se lo muestra*). Del Turco. El más lindo que tenía.

MARTÍN: —(*A ella*). ¿Por qué no te lo probás? (*Ella lo mira a Coco, que asiente con la cabeza. Toma el vestido y marca mutis*). Un día de mierda. Se les ocurrió que tenía que ir a cubrir un casamiento de no sé quién: una cagada. Casi me agarro a trompadas con un grandote pelotudo que se puso pesado, uno de esos de seguridad...

COCO: —(*Confidente*). No somos novios, Martín. Digo, Alba y yo, no somos...

MARTÍN: —No necesitás explicarme nada.

COCO: —No. Yo te explico porque vos llegaste y... (*Se interrumpe al ver aparecer a Alba con el vestido nuevo. Pausa. Los dos están deslumbrados ante esta nueva Alba. También se pintó y arregló el pelo*). El Turco tenía razón. Es el mas lindo, me dijo...

MARTÍN: —(*A ella*). Estás más linda que la novia cajetilla esa que tenía que entrevistar. En serio.

COCO: —Si te vieran los muchachos de la esquina, los del camión... Sabés lo que te dirían, así vestida... (*Ríe. Alba lo mira. Ofendida marca mutis. No entiende. Preocupado*). ¿Y yo que hice?

Transición. Se escuchan gritos de Coco. Con la luz, entra a escena. Detrás, Alba, con una bolsa de fruta.

COCO: —¡Sos una puta! ¡Yo te creía, pero sos una puta!

ALBA: —¡¿Qué bicho te picó?!

COCO: —A mí no me vas a mentir. ¡Yo te vi con el Gringo en el mercado!

ALBA: —Vos te volviste loco en serio...

COCO: —¡Te aprovechás porque te quiero!

ALBA: —Si me quisieras de verdad, no me harías escenas en la calle. Me venís gritando desde el mercado hasta acá. ¡¿Quién carajo te crees que sos, mi vieja?!

COCO: —Vos te estabas haciendo la bonita con el viejo puto ese del Gringo. Te creés que no lo conozco al sorete ese. Ese no da puntada sin hilo. ¡¿Cómo conseguiste esa bolsa de fruta?!

ALBA: —¿Te crees que me fui a encamar por un poco de fruta? Si yo puedo ser la hija del Gringo...

COCO: —Por eso mismo...

ALBA: —¡Por eso mismo, me la compré! Y el pobre viejo se puso a hablar de la hija, la que cumple quince la semana que viene, y me preguntaba qué le podía regalar a la chica...

COCO: —¡¿Y te lo tenía que preguntar al oído?!

ALBA: —Yo le dije que oliera el perfume que le compré a la boliviana para salir el sábado, que vos me invitaste al cine, ¿o ya te olvidaste que me invitaste al cine a mí? (*Coco no sabe qué contestar*). Ni siquiera te diste cuenta que me había puesto el perfume, boludo. El Gringo se lo va a comprar para la hija. (*Él se separa y se toma la cabeza*). No ves que te ponés celoso de cualquier boludez. Aparte nosotros dos no somos nada. Yo no te prometí nada a vos. Te dije que sí cuando me invitaste al cine, nada más. Todavía hay que ver que no cambien la película el jueves, porque si no..., no sé si voy a ir. Y tampoco sé si vos tenés ganas de ir al cine con una “puta”. (*Él se golpea más fuerte la cabeza*). Mirá, Coco, conmigo no te vengás a hacer el loco. Yo no soy Martín.

Marca mutis. Antes de salir se cruza con Martín que llega y se queda parado en la puerta, tratando de entender lo que pasa.

COCO: —Decime una cosa. ¿Yo con vos me hago el loco? Me dijo: “Conmigo no te vengás a hacer el loco, porque yo no soy Martín”. Yo soy así, sabés. Me equivoqué para la mierda. Pensé que me estaban tomando por boludo, como cuando nos mandaron a matar pingüinos. Igual que vos cuando me hablás cosas que yo no entiendo. La “putié” porque la quiero, te das cuenta... (*Bebe*). Pero le dije la verdad...

MARTÍN: —Te equivocaste de país, Coquito. Acá nunca hay que decir la verdad. Y menos a una mujer.

COCO: —Y vos... ¿Me mentiste siempre?

MARTÍN: —(*Hace una pausa y vuelve a servir para los dos.*) Yo siempre traté de entenderte como si fueras un chico. Y los locos, los chicos... (*Le acerca el vaso*). Y los borrachos siempre decimos la verdad...

Ambos se sonríen y toman a la vez. Transición. Se escucha una máquina de escribir. Martín está imbuido en lo que escribe. Coco ceba mate.

MARTÍN: —(*La máquina se traba. Enojado.*) ¡Pero... me cago en la mierda! Porque no me habré metido en la computadora. No se puede trabajar así.

COCO: —Siempre trabajaste así...

MARTÍN: —Está vieja, ya no sirve más. Mejor me voy a trabajar al diario...

COCO: —¿No querés que yo te escriba? Vos me dictás y yo te escribo, dale. Yo le pasaba los partes del día al Sargento Primero. Vos sos la mente creativa, el de las jugadas de pizarrón, y yo pongo el cuerpo, la mano de obra desocupada. Fusil cargado, salto de la trinchera y enfrento al enemigo así, de pechito. En este país, las cosas viejas no se tiran, y menos ahora. Tuve una FAL, que se trababa como una hija de puta, y estoy acá. ¿No le voy a ganar a una máquina de escribir?, dejame de joder. Dale, que no llegás a entregar la nota para la tarde...

MARTÍN: —¿Qué nota? En cualquier momento me mandan a preguntarle a Ricky Martín si le gustan las mujeres argentinas...

COCO: —Esa se la van a dar a una periodista rubia, una minita linda, para que Ricky Martín no la saque cagando. No te van a mandar a vos a que te hagás el revolucionario de café. Después se cagan en el calzoncillo al primer disparo. Mientras tanto se la pasaron dale que dale a la lengua, mirando como a los otros boludos pasear por la peatonal...

MARTÍN: —Y si sabés tanto, ¿por qué no le hablás a Alba de una puta vez y te dejás de hacerle el novio tímido?

COCO: —(*Enojado*). ¿Por qué no me dejás tranquilo con Alba, eh...? Parece que te molestara que uno quiera tener una cómo se llama... Una alegría...

MARTÍN: —Qué alegría. Vos te la querés coger...

COCO: —Ahora te salió el poeta. ¿Sabés cómo se llama eso? Eso se llama envidia, te das cuenta. Porque a vos no te da bola...

- MARTÍN: —¿Y qué se pueden dar? ¿Qué le podés dar vos a ella y qué te puede dar ella a vos?
- COCO: —Compañía, afecto. También quiero coger, pero para eso puedo pagar. Si siempre tuve que pagar. (*Piensa*). Ella es como yo. Somos dos abandonados a la buena de Dios...
- MARTÍN: —Tres.
- COCO: —Nosotros no estamos “incorporados a las multimedias”...
- MARTÍN: —Parecés discurso de político.
- COCO: —No. Esos turros nos prometieron el oro y el moro, como si fuéramos excombatientes de Vietnam. Mirame ahora. No sirvo ni de mano de obra desocupada...
- MARTÍN: —Sos un buen tipo...
- COCO: —Si lo usás como sinónimo de “boludo”, te podés meter la lengua en el culo.
- MARTÍN: —Te lo dice un “boludo” que aceptó “la boludez” como un sello que lo une finalmente a cuarenta millones de boludos más, que siguen creyendo en los Reyes Magos.
- COCO: —Yo sé que los reyes son los piratas, que nos miran con asco desde el viejo mundo. Un mundo tan viejo como la injusticia...
- MARTÍN: —En eso estamos de acuerdo. (*Pausa*). ¿Querés que escribamos sobre la guerra que no conocimos?
- COCO: —Hace diez años que me venís rompiendo las bolas con lo mismo, Martín. Dejate de joder un poco con la guerra, que no le interesa a nadie. Escribí sobre Alba. Esa mina sí que se merece ser tapa de revista. Si yo me pudiera ir a la mierda y alquilarme una piecita por ahí, me la llevo y le hago por lo menos cinco hijos. Pero ni siquiera tengo para mantenerme yo, entonces le juego de novio. Y es un novio raro, ¿sabés? Porque los novios la van a buscar a la novia a la casa, recién bañados y perfumaditos, con la pilcha nuevita y ella los recibe bien limpitita y peinadita, con el vestidito y el collarcito y se van a bailar o a dar una vuelta por el centro, después a comer algo y al telo o a un zaguán a sacarse las ganas, para que él después la deje en la puerta de la casa y queden en verse al día siguiente... pero yo no. Desde que se mudó de lo de la prima, la tengo conmigo, en mi casa. Yo la veo a la mañana, con el mal aliento y el camisón y los rulos y todo eso. Somos como novios medio casados, ¿Te das cuenta? (*Pausa*). Y todavía no me la pude coger.

Transición. Los tres están sentados. Coco y Martín la miran a Alba. Por fin ella se decide a hablar.

- ALBA: —Estoy juntando plata para pagarme el colectivo a Buenos Aires.
- COCO: —¿Y ahora se te ocurre irte de vacaciones?, dejame de joder, Alba. Vos lo escuchaste al encargado del mercado, que ahora hay que cuidar el laburo porque...
- ALBA: —Me voy a probar suerte a otro lado. Estoy cansada del mercado y del Gringo y de los boludos de la esquina. Y ustedes deberían hacer lo mismo.
- COCO: —¿Nosotros? ¿Adónde mierda vamos a ir, a la capital, a pedir limosna a los pelotudos esos que se la saben todas? ¿A vender rifas en una esquina? ¿A hacer quilombo en la Plaza de Mayo para que te metan en cana y te saquen cuando haya otra guerra?
- ALBA: —¿Y acá qué sos?
- COCO: —Acá lo tengo a Martín, a los muchachos del mercadito. Dos años haciendo changas gratis para poder entrar a laburar en el mercado...
- MARTÍN: —Dejala, Coco. Hace bien.
- COCO: —Claro, porque vos sos Grondona, sos. Vos te vas a trabajar a la televisión, a hacer “*reality show*”. Buenos Aires, mirá vos: “hace bien”. ¡Las pelotas, Buenos Aires! (*A Alba*). No se puede pagar la pensión, bueno, no importa, donde duermen tres duermen cuatro. Decile a tu prima que se venga, que le hacemos un lugarcito. Le pido una colchoneta a la vecina y, apenas cobre, compramos una camita chica, la ponemos...
- ALBA: —(*Interrumpe*). Apenas encuentre algo seguro y podamos instalarnos, yo los voy a mandar buscar... a los dos.
- COCO: —Treinta millones. Treinta millones de promesas me hicieron. Treinta millones de argentinos nos dijeron que íbamos a ganar. Pero no ganamos. Y cuando volvimos perdedores, treinta millones nos prometieron laburo y pensiones. Porque éramos héroes. Allá quedaron las tumbas. Y acá volvimos los muertos que se olvidaron de enterrar..

Marca mutis.

MARTÍN: —(*Pausa cargada.*) Nunca había entrado una mujer desde que se llevaron a Laura en el 78. Yo había viajado de corresponsal a España y, cuando volví, ya no estaba. Nunca entendí por qué carajo no me llevaron a mí. Primero la busqué y después aprendí a llorarla. La noche que llegó Coco con un pedido del mercado, me preguntó por qué estaba llorando y, sin pedir permiso, se quedó... hasta ahora. Se instaló en mi vida con toda su pena a cuestas. Aceptar un dolor ajeno era menos doloroso que ocuparme de mi propio dolor. Los primeros días yo no paraba de hablar de Laura ni él de contarme el desembarco del dos de abril. Por eso no se olvida y la nombra como si estuviera acá. Pero en el fondo, los dos sabemos que vamos a estar solos siempre. La vida es muy corta, Alba. Andate. Así por lo menos, vamos a tener un recuerdo dulce para las noches de lluvia.

Ella lo mira y marca mutis. Transición. Máquina de escribir. Cuando vuelve la luz, Martín está escribiendo y Alba en la entrada. Martín no nota su presencia. Alba no se anima a preguntar nada. Al fin se decide.

ALBA: —Vine a despedirme.

MARTÍN: —Llegaste tarde. Coco se internó.

ALBA: —¿Recibe visitas?

MARTÍN: —No es el mejor lugar para ir a tomar el té, pero, si querés terminar de hacerlo mierda, andá. Y decile que no sea boludo, que en este país hay un tipo cada siete minas. No se te ocurra decirle que “la esperanza es lo último que se pierde” porque te puede mandar al carajo. Generalizando... No se lo digás a ningún argentino que no esté en el gobierno. Te van a creer loca y te van a dejar adentro.

ALBA: —Me despido de vos.

MARTÍN: —Perdoname que no pueda hacerte una nota, pero acabo de cerrar el número.

ALBA: —(*Alba se lo queda mirando.*) ¿No me vas a dar un beso?

MARTÍN: —Vos lo querías a Coco.

ALBA: —Pero me acosté con vos. (*Se acerca.*) Tengo un atraso de tres meses. Por eso me voy.

Inmediatamente escuchamos en off la voz de Coco. Llega completamente borracho.

- COCO: —(*Entrando*). ¡Que se vaya a la puta que lo parió! Las mujeres que... (*Vé a Alba y se calla. Trata de arreglarse, que no se note su estado, ocultando la caja de “teta” que lleva*). Me dieron el alta y me compré una cajita para... (*A Alba*). ¿Todavía no te fuiste? Te arrepentiste. Hacés bien. ¿A dónde vas a ir? Acá lo tenemos a Martín. (*Palmeándolo*). Martincito, carajo...
- ALBA: —(*Quebrándose*). Yo soy una mujer. Una mujer que siente, que quiere...
- COCO: —Y claro que sos una mujer, sino que... (*Se ríe*). No vas a ser un coso... Un... Sos una mujer, una mina sos...
- ALBA: —¡La puta que los parió a los dos!

Marca mutis llorando.

- COCO: —¡¿Pero te vas a ir o no te vas a ir?! (*De la puerta*). ¡Mujer! Mujer! (*Se queda mirando hacia fuera*). ¿Y vos decís que el rayado soy yo? ¿Te dijo cuándo se va?
- MARTÍN: —El lunes, creo...
- COCO: —Entonces le hacemos un asado mañana. (*Saca del bolsillo unos billetes arrugados*). Mirá, me dieron unos pesos en el mercado. Son bonos, pero sirven igual. La busco a ella y a la prima, le damos la sorpresa, eh... (*Martín lo mira sin saber qué decir. Coco se sienta a su lado*). Es una buena mina. Tiene pajaritos en la cabeza, como todas, pero va a volver. Cuando empiece a extrañar, se vuelve. ¿Vos también la vas a extrañar?
- MARTÍN: —(*Hecho mierda. Lo mira fijo*). ¡¿Por qué no te vas un poco al carajo?!

Transición. Coco canta “La marcha de las Malvinas”, enajenado. Cuando vuelve la luz, lo vemos sentado en la cama. Sentada en una silla frente a Coco está Alba.

- ALBA: —(*Explica*). Nunca te prometí nada. Yo no entiendo de pedir perdón, por eso me voy. No te quiero seguir cagando. Si yo nunca tuve a nadie... Desde chiquita, dando vueltas. Mi vieja... (*Cuando se acuerda, se quiebra, pero hace lo imposible por no llorar*). A los dieciocho me hice un aborto y después... (*Él canta más fuerte*). ¡Yo no era tu mujer, boludo! ¡¿Me escuchaste?! ¡No sos el único que se quedó solo, entendé! ¡Dejá de ladrarnos a todos! ¡No somos ingleses!

¡Fracasado de mierda! ¡No podés ganar ni peleando en “Titanes en el Ring”! Hacete el loco... ¡Algún día te van a creer y te van a tirar al costado del canal!

Llora.

COCO: —(*Se calla repentinamente*). Si es un pibe..., ¿le vas a poner Martín?

Transición. Cuando vuelve la luz, ya no se encuentra en el escenario la cama de Coco.

MARTÍN: —(*Habla para afuera, donde está la piecita donde se mudó Coco*). Si querés quedarte en la pieza del fondo, dale. Hacé lo que quieras. Pero tenés que volver al mercado antes de que te echen. Yo ya no puedo seguir viviendo en lo de mi vieja, me entendés...

COCO: —(*De lejos*). ¡Ordene, mi general!

MARTÍN: —Son casi dos meses, Coco. Se me está terminando la paciencia. Ni siquiera te bañas. Coco, ¿me estás escuchando?!

COCO: —(*De lejos*). ¡Ordene, mi general!

MARTÍN: —Hacé lo que quieras, yo no me caliento más. Mañana viene una chica a limpiar la mugre que dejás en el patio. (*Se acuerda. Busca en un bolsillo*). Llegó una carta de Alba, la dejaron esta mañana en el diario. Viene a tu nombre. Te la pongo en la mesa.

Se sienta a ver si “su presa cae”. Pausa. Lentamente aparece Coco de uniforme de fajina. Haciéndose el desinteresado, toma la carta. Busca un lugar apartado y se sienta a leer en silencio.

COCO: —¿Vos pensaste alguna vez que yo puedo matarme?

MARTÍN: —(*Sin mirarlo*). Hoy en día, nadie se muere de amor...

COCO: —Pero yo estoy loco. Y con los locos... nunca se sabe...

MARTÍN: —Vos sos el más cuerdo de los dos. Leé la carta y dejate de joder...

COCO: —Cuando estábamos en Malvinas, había gente que nos mandaba cartas, sin conocernos. Todas decían lo mismo: que son héroes, que cuando vuelvan, que los vamos a esperar. Nos mandaban cosas que nunca llegaron y hacían colectas que se gastaron otros. Yo sé que la gente no tiene la culpa, no soy boludo. Pero entonces, ¿quien tuvo la culpa? ¿A quién le paso la factura?

MARTÍN: —Perdoname, me había olvidado que acá, desde hace mas de diez años y para siempre, la única víctima sos vos...

COCO: —¡Yo fui a las Malvinas! Vos... ¡te cogiste a mi mujer!

MARTÍN: —¡No era tu mujer!

Coco lo mira a los ojos. Pausa cargada. Se levanta de golpe y se va para adentro.

COCO: —(*En Off. Habla de lejos*). ¡Soldado clase 62, ¡Regimiento 25 de Infantería, controlando el fuego de artillería en el sector sud de Puerto Argentino! ¡El jefe de batería recibe información del observador adelantado y ordena abrir el fuego!

MARTÍN: —¿Por qué no mudás la trinchera para acá, que quiero usar la piecita de biblioteca...? Ya diste suficiente batalla por hoy. Te estoy hablando, Coco. ¡Vení, carajo!

COCO: —(*En Off. Habla de lejos*). ¡El General Menéndez capitula, pero el soldado ordena el repliegue de todos los que están circunstancialmente bajo su mando y se queda peleando solo! El enemigo será vencido por la acción decidida de cada uno en su puesto de combate. No solo debemos derrotarlo, ¡sino hacer que su derrota sea tan aplastante que nunca mas vuelvan a tener la atrevida idea de invadirnos!

MARTÍN: —Le queda un solo enemigo de este lado, soldado. No es necesario que se mate al pedo. Usted se lleva la victoria. (*Para sí mismo*). Vos sos el héroe, Coco. Te ganaste su cariño incondicional. A mí me dio una noche, nada más. (*Sorpresivamente se escucha una detonación que viene desde donde está Coco. Martín se sobresalta, pero continúa inmóvil, hablando*). ¡No, Coco! ¡¡Noo!! ¡No quiero ser noticia de tapa! Elegiste mal las armas para ganarles la guerra. Te hicieron mierda igual. Les sacaste un peso de encima, nada más. Coco, ¿me escuchás?! ¡Decime, carajo, que me estás escuchando! Te quitaron del medio. A vos también te hicieron desaparecer y ahora les das el gusto, boludo. No ganaste ni la guerra ni la batalla, esta batalla... la de todos los días, la nuestra. Yo ya me rendí hace rato, pero vos todavía sos un pendejo, Coco. Y me cagaste a mí. Solo, de nuevo me dejaron solo. Me cogiste, Coco. Me cogiste...

COCO: —(*Aparece lentamente sin que lo vea Martín. Trae una valija o un bolso maltrecho, con sus cosas*). Vos te la cogiste, Martín, ¿o yo estoy loco?

Perdoname, pero no puedo seguir acá. Por Laura, sabés. Ella no tiene la culpa. Yo estoy cansado. Me vuelvo. El revólver te lo dejo por seguridad. No me acordaba que lo tenía en la caja esa, arriba de la valija. Cuando fui a sacar las cosas, se me cayó y se escapó un tiro. No se rompió nada, te lo juro... (*Inicia mutis*). Decile a Laura que los martes, jueves y domingos hay visitas...

MARTÍN: —Laura está muerta...

COCO: —No, ¿cómo va a estar muerta? (*Saca del bolsillo la carta de Alba*). Te escribió una carta. No sé por qué la mandó a mi nombre. (*Por Alba*). No vas a pensar que yo le conté lo de... Cuando venga, decile que no me pasó nada. Que no estoy loco, que estoy un poco cansado de acá. (*Se señala la cabeza*). Y de acá. (*Se señala el corazón*). Que yo tampoco me morí.

Reinicia mutis.

MARTÍN: —¿Me vas a dejar solo? ¿No pensaste que yo sí me puedo matar?

COCO: —(*Lo mira. Pausa*). Hoy en día, nadie se muere de amor...

Mutis de Coco. Sobre el mismo, Martín solo, vencido.

APAGÓN FINAL

**LA RECUPERACIÓN
DEL SENTIDO
COMÚN EN *HUMO DE
GUERRA*, DE DANIEL
SASOVSKY**

—

María Fukelman

LA RECUPERACIÓN DEL SENTIDO COMÚN EN *HUMO DE GUERRA*, DE DANIEL SASOVSKY

¿Cuál es la historia oficial de un hecho? ¿Puede haber una única respuesta a esta pregunta? No. La historia oficial cambia dependiendo de quiénes representan la oficialidad en cada época, de quiénes hayan ganado el sentido común popular. Durante muchos años, la historia oficial sobre la Guerra de Malvinas marginó a los excombatientes. Estaban solos. Habían ido a una guerra, la habían perdido, y al volver no tenían nada. Si bien con el retorno de la democracia, en los años 80 y 90, se sancionaron algunas leyes que les brindaban ciertas ayudas, estas se parecían más a dádivas que a políticas estatales de comprensión y jerarquización. En aquella época era muy común cruzarse con excombatientes pidiendo limosnas en los transportes públicos. Se habían transformado en los locos y los parias de la sociedad. Mirarlos era mirar una parte de la historia reciente de la que nadie se quería hacer cargo, ni el Estado, ni los medios de comunicación, ni la propia sociedad civil, siendo esta última la que muchas veces —por acción u omisión— resultó cómplice de los atropellos de los gobiernos de turno. A este fenómeno, que despojó de todo acto heroico y patriótico a lo ocurrido en las islas, se lo denominó “desmalvinización”.

Pero en 2003, con la llegada al poder de Néstor Kirchner (2003-2007), comenzó un proceso de “remalvinización” para el pueblo argentino. El primer gesto fue en su discurso de asunción, brindado el 25 de mayo, donde expresó el reclamo ineludible de soberanía sobre las Islas Malvinas. Esta temática, sin embargo, no iba a quedar solamente en el plano de lo simbólico: apenas transcurrido un mes, el 17 de junio de 2003, el entonces canciller Rafael Bielsa sostuvo su primer encuentro con representantes de las islas en el Comité de Descolonización de las Naciones Unidas. Al año siguiente, el 13 de julio de 2004, Néstor Kirchner introdujo en la causa Malvinas una modificación sustancial de la política vigente para ese año: renunciaba al llamado “paraguas de soberanía”, cláusula que regía las relaciones con el Reino Unido desde su restablecimiento en 1989 y que había congelado el caso con el fin de mejorar las relaciones económicas entre ambas naciones. Fue la primera vez, desde el inicio del conflicto bélico, que un presidente argentino llevó ante un primer ministro inglés el reclamo de soberanía por las islas. Esto, por supuesto, no resultó gratuito: por la causa Malvinas hubo incidentes y roces entre ambas naciones,

y quedaron sin efecto algunos vínculos económicos y permisos internacionales. A su vez, en noviembre de 2007 el gobierno argentino pidió oficialmente a la Unión Europea el reconocimiento de la existencia de la disputa de soberanía sobre las islas. Kirchner también impulsó leyes y decretos que beneficiaron directamente a los excombatientes: se acordó con el entonces Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología el pago de la “Beca Estudio Islas Malvinas y del Atlántico Sur” para aquellos que quisieran retomar sus estudios (2005); se pagaron las asignaciones familiares (2005); y se compatibilizó el cobro de las pensiones para veteranos con el seguro de capacitación y empleo (2006), entre otras medidas.

Ya bajo los mandatos de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011 y 2011-2015), esta línea continuó y se profundizó: se resolvió rendir honores fúnebres ante el fallecimiento de un veterano de Malvinas (2008); se declaró lugar histórico nacional al cementerio de Puerto Darwin (2008) y se otorgó una tarifa diferenciada del Sistema Único de Boleto Electrónico (SUBE) para veteranos de Malvinas (2012). Además, otro hecho simbólico y material muy importante fue la creación, a fines de 2013, de la Secretaría de Asuntos Relativos a las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur y los espacios marítimos circundantes en el Atlántico Sur, bajo la órbita del Ministerio de Relaciones Exteriores y de Culto de la República Argentina, con jerarquía de embajada, abocada exclusivamente a estas cuestiones. A los seis meses, se llevó a cabo el lanzamiento del Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur, en el predio que había pertenecido a la Escuela de Mecánica de la Armada, dependiente del Ministerio de Cultura. Finalmente, el 10 de junio de 2015, en el Día de la Afirmación de los Derechos Argentinos sobre las Islas Malvinas y el Sector Antártico, Cristina Fernández de Kirchner volvió a requerir diálogo al Reino Unido por Malvinas, expresando: “La única arma que tenemos es la palabra”.

El reclamo por la soberanía de las Islas Malvinas fue, entonces, uno de los ejes principales de la política exterior de los doce años del gobierno kirchnerista, que logró también un importante respaldo internacional para promover el diálogo con el Reino Unido, no solo del Mercosur, Unasur, y la CELAC (organismos latinoamericanos y caribeños), sino también de todos los países africanos, el G77 más China, Rusia y otros. A su vez, los excombatientes pasaron a ser figuras respetadas y dignificadas por el Estado argentino. Se los volvió a considerar patriotas.

Humo de guerra, de Daniel Sasovsky, escrita en 2017, presenta dos espacios: uno oscuro y vacío —que hace las veces de una especie de purgatorio—, y otro acondicionado como una tienda de ropa. Las situaciones que se viven en cada uno son muy diferentes, pero, a lo largo del desarrollo del texto, se vislumbra que están íntimamente relacionadas.

Al primer espacio lo comparten el Soldado y el General, ambos abatidos en la Guerra de Malvinas. Allí se pueden ver muchas de las injusticias que vivieron a diario los combatientes de bajo rango: no solamente no se habían formado ni contaban con los elementos pertinentes para combatir, sino que ni siquiera tenían satisfechas las necesidades básicas de cualquier ser humano: no tenían ropa, comida ni un lugar para dormir. No obstante, no se deja de lado la lucha patriótica que cada soldado, como pudo, entabló: “Dijeron que íbamos a defender la patria y era nuestro deber dar la vida por ella”. También se alude directa —a partir de su voz en *off*— y metafóricamente a Leopoldo Galtieri, el tercer presidente de facto del gobierno militar, quien estaba a cargo al momento de declarar la guerra: “¿Se llamaba a luchar por la bandera, esos falsos patriotas disfrazados de uniformes militares, con olor a whisky y cocaína!”. Es decir, que se reconoce la filiación entre la dictadura cívico-militar y la Guerra de Malvinas, situaciones que, por momentos, parecieron haber estado separadas en el imaginario popular.

Ya en la tienda de ropa, monologa la Vendedora hablándole a Doña Marta, quien recién adquiere voz propia en la última escena. Allí se puede ver el resultado de las feroces políticas neoliberales que había aplicado el gobierno dictatorial —apertura irrestricta de importaciones, destrucción de la industria nacional, negación de los derechos humanos, brutal represión— y también cómo la sociedad civil fue cómplice de los militares solventando su discurso. Esa sociedad civil, representada en este caso por la clase media trabajadora, luego de la guerra, llegó también a desestimar los símbolos patrios, a no identificarse con la bandera argentina. Y, a pesar de haber salido (ahí sí) con su bandera celeste y blanca a apoyar la declaración de guerra, se sentía con la conciencia tranquila por haber contribuido a la causa con un par de donaciones. Por lo tanto, *Humo de guerra* también denuncia esta complicidad de la sociedad civil para con las Fuerzas Armadas, hecho que, en la historiografía argentina se tradujo pasando de denominar solo “dictadura militar” a enmarcar los horribles hechos que transcurrieron entre 1976 y 1983 como una “dictadura

cívico-militar”. Si bien, dentro de la parte civil, toman más fuerza los sectores eclesiásticos, empresarios, dueños de medios de comunicación, políticos y funcionarios judiciales que apañaron las acciones del gobierno militar, parte de la llamada tradicionalmente “gente común” tampoco puede quedar afuera.

La obra presenta, entonces, con la palabra —“la única arma que tenemos”— cuestionamientos a las acciones de los militares que tomaron el poder por la fuerza y a las de la gente de a pie que no vio o no quiso ver eso. Se podría decir que, con sus matices, se encuadra más en el reconocimiento a los veteranos de guerra que promovió el proceso de remalvinización. De modo que también cabe la pregunta acerca del por qué seguir mostrando y reproduciendo una mirada que se había instalado como versión oficial desde hacía más de diez años. Y la respuesta nos trae al inicio de esta presentación: porque en 2017 la construcción del sentido común ya pasaba por otro lado.

Durante el gobierno de Mauricio Macri (2015-2019) —si bien se sancionó un régimen previsional especial para exsoldados y civiles que participaron en acciones bélicas en el Atlántico Sur (2016), se resolvió dar un suplemento a su pensión vitalicia (2018) y se creó un certificado único de veteranos de guerra de Malvinas (2019)— la política exterior en relación con Malvinas cambió de plano. Macri fue el primer presidente en asumir el mandato que no mencionó en ningún momento el reclamo de las Malvinas en su discurso, desconociendo el derecho de los argentinos sobre el territorio de las islas. Además, entre otras medidas, el Estado argentino cedió derechos no solo sobre las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur, sino también sobre más de tres millones de kilómetros cuadrados y sobre los recursos naturales y minerales existentes en la zona. Al mismo tiempo, en septiembre de 2016, firmó una declaración con el Reino Unido para promover el intercambio comercial y más vuelos a las islas, reeditando la vieja fórmula del paraguas que había instalado el expresidente Carlos Menem (1989-1995 y 1995-1999). Durante el mandato de Macri, asimismo, se despidió al 25 % del personal del Museo Malvinas (lo que generó, en enero de 2016, un paro por tiempo indefinido de sus trabajadores), y se rebajó al nivel de Subsecretaría a la otrora Secretaría de Asuntos Relativos a las Islas Malvinas. Incluso el propio mandatario terminó siendo denunciado penalmente, en noviembre de 2019, por comprometer la soberanía de las islas.

Este fue el contexto en el que Daniel Sasovsky escribió *Humo de guerra*, un tiempo de neocolonialismo en el que se hacía cada vez más necesario

recuperar el sentido común y promover voces en contra de una incipiente nueva desmalvinización, quizás no igual a la primera, pero sí con aires entreguistas y de pérdida de soberanía.⁶⁵

⁶⁵ Al término de la escritura de este trabajo, ya había jurado el nuevo presidente de los argentinos, Alberto Fernández (cuya compañera de fórmula fue Cristina Fernández de Kirchner), quien en su discurso de asunción sostuvo que no hay más lugar para colonialismos en el siglo XXI: "Defenderemos nuestros derechos soberanos sobre las Islas Malvinas, la plataforma continental, la Antártida Argentina y los recursos naturales que estas extensiones poseen porque pertenecen a todos los argentinos". A su vez, ya trascendió que su gobierno volverá a elevar al nivel de Secretaría el área de Malvinas.

Bibliografía

Alonso, Juan. “Denuncian a Macri por entregar la soberanía de Malvinas”. *Nuestras Voces*. 17 de noviembre de 2019. Disponible en <http://www.nuestrasvoces.com.ar/investigaciones/denuncian-a-macri-por-entregar-la-soberania-de-malvinas/>

Niebieskikwiat, Natasha. “Malvinas vuelve a tener rango de Secretaría y la conducirá Daniel Filmus otra vez”. *Clarín*. 13 de diciembre de 2019. Disponible en https://www.clarin.com/politica/malvinas-vuelve-tener-rango-secretaria-conducira-daniel-filmus-vez_0_TwDQtWtI.html.

Sin firma. “Despidos: empleados del Museo Malvinas anunciaron un paro por tiempo indefinido”. *El Destape*. 30 de enero de 2016. Disponible en <https://www.eldestapeweb.com/despidos-empleados-del-museo-malvinas-anunciaron-un-paro-tiempo-indefinido-n14398>.

TeleSUR – ys – JR. “Las Malvinas en la era kirchnerista”. *Telesur*. 10 de junio de 2016. Disponible en <https://www.telesurtv.net/news/Las-Malvinas-en-la-era-kirchnerista-20160530-0020.html>.

HUMO DE GUERRA

Daniel Sasovsky

La obra se estrena el 3 de abril de 2017 en la Casa de la Cultura de Las Breñas (provincia de Chaco), con el siguiente elenco:

Actúan: Ana María Zaderej (Vendedora), Lucas Céspedes (Soldado), Daniel Saavedra (General), Marta Rodríguez (Madre)

Iluminación y sonido: Brian Skarlatiuk

Diseño gráfico: Juanjo Moyano y Andrea Toncheff

Libro, puesta en escena y dirección: Daniel Sasovsky

Agradecimientos: José Rodríguez, Viviana Álvarez, Biblioteca Escolar "Docentes Jubilados", Dir. Liliana Sawoczka.

Hace 35 años se desató una terrible guerra en Argentina. El 2 de abril de 1982 se produjo el desembarco de tropas argentinas en las Islas Malvinas, mientras el pueblo argentino alentaba en Plaza de Mayo, miles de soldados —la mayoría de 18 a 21 años— se preparaban para luchar bajo la consigna “defender la Patria”. Allí conocerían el frío, el hambre, el dolor y el abandono. La obra se basa en testimonios de excombatientes. Los personajes, situaciones, diálogos y conflictos son ficticios.

Escenografía: Espacio 1 - Lugar vacío contagiado por humo y frío. Una puerta. Espacio 2 - Tienda de ropas.

PERSONAJES

VENDEDORA

SOLDADO

GENERAL

DOÑA MARTA

ESCENA I [TIENDA]

VENDEDORA: —Mire la tela, puro algodón. ¿Sabe hace cuánto que no recibo esta calidad? De a poco se abre la importación, menos mal, aquí no se fabrican estas camisas. Calidad de primera. Fíjese el cuello y la costura doble. *(Pausa)*. ¿Se da cuenta que no hay ninguna puntada peruana? Usted me entiende. Esa gente que invadió las fábricas. ¿De quién fue la idea de meterlos en el rubro textil? Así estamos, doña Marta. *(Pausa)*. No vendo cualquier cosa. Vamos a sacarnos la careta, lo de afuera siempre fue mejor. De acá solo recibo cinturones, vienen del norte. Mano de obra argentina y buena, la poca que queda, después el resto... hablo de camisas, remeras, polleras, todo de afuera. *(Pausa)*. Mire los botones. Estos no salen jamás. ¡Calidad, doña Marta, calidad! *(Pausa)*. ¿Cómo dice? Ochocientos pesos. Si quiere, le dejo en dos cuotas, más no me pida. Y porque es usted, que la conozco. Entiendo que la situación está complicada. ¿Dígame cuándo estuvimos bien? ¿Lo va a pensar? Doña Marta, no quiero imaginar que sale de aquí, pasa por la tienda del boliviano y compra una camisa de cien pesos. *(Pausa)*. ¿Es para su nieto? Hubiera empezado por ahí. Creí que era para su marido. Si es para el nieto, mejor es una remera. Claro, doña Marta, los jóvenes no usan camisas como en nuestra época. Ahora le muestro. *(Pausa)*. Mire. Divina. Los chicos usan ajustadas. ¿El dibujo? Es una bandera, doña Marta. Fíjese los colores que tiene. Un estampado de calidad, ni sueñe que se va a despegar. *(Pausa)*. No, Argentina no tengo, además no se usan. Doña Marta, allá no fabrican remeras con nuestra bandera. ¿Quién va a comprar?

ESCENA II [VACÍO]

GENERAL: —Nunca imaginé que el lugar sería así. Desolado y vacío. Aire que se respira es parecido al humo. Es extraño. *(Pausa)*. ¿No vas a decir nada? ¿Te comieron la lengua los ratones o te la cortaron?

SOLDADO: —¿General?

GENERAL: —Sí, venimos de la misma guerra, soldadito...

SOLDADO: —¡Te conozco! ¡Sí, te conozco!

GENERAL: —¡Hablá despacio, no estoy sordo!

SOLDADO: —Es por el viento.

GENERAL: —¿Viento?

SOLDADO: —Sí.

GENERAL: —No siento. ¿Será la última puerta?

SOLDADO: —No sé.

GENERAL: —¿Hace cuánto estás?

SOLDADO: —Desperté aquí, pasaron horas o meses, tal vez...

GENERAL: —¿Tenés frío?

SOLDADO: —Sí.

GENERAL: —(*Entrega un abrigo*). Tomá. Son de lo que me sobraron. ¡Qué saco te vas a poner! Ni en tus sueños lo vas a tener.

SOLDADO: —Es abrigado.

GENERAL: —Se llama montgomery, los originales son de pana. Este es medio falso, tiene lana adentro. (*Ríe*). La verdad no entiendo.

SOLDADO: —¿Qué?

GENERAL: —¿Cómo un muerto puede tener frío?

ESCENA III [TIENDA]

VENDEDORA: —Me enteré por la radio. ¿Cuándo viaja? (*Pausa*). ¿Supongo irá con un acompañante, no? Me quedo tranquila entonces. La vieja tiene ochenta y dos años. Sí, gracias a Dios, anda bien de la cabeza, una lucidez envidiable. Yo la admiro, con esa entereza y que perdió el hijo en la guerra... Cualquiera se hubiese vuelto loca; sin embargo, tiene una fortaleza que no sé de dónde saca. (*Pausa*). Anduvo por aquí el otro día. Parece que se ofendió conmigo, sin razón. Era el cumpleaños del nieto y le ofrecí una remera de esas divinas que están en la vidriera. Quería una remera con la estampa de la bandera argentina. Imposible, traigo toda la mercadería de afuera. ¿Remera con la bandera argentina? Una cosa de locos. (*Pausa*). Lo que hace el gobierno está muy bien, soy sincera. Eso de pagarles el viaje a los parientes de gente que perdió la vida allá. Está muy bien. Todo excelente, solo hay algo que nadie pensó. Esa gente, antes de viajar, necesita una ayuda psicológica. Claro, imaginá que llegue la pobre vieja y vea esa

cantidad de tumbas y cruces, sin saber cuál es la de su hijo. La vieja se muere de un paro cardíaco. Alguien tiene que decirle que las tumbas son simbólicas. A lo mejor fantasea con traer los restos del hijo. No quisiera estar en su lugar. Debe ser terrible. *(Pausa)*. Nosotros hicimos mucho por la causa, tengo la conciencia tranquila. Yo doné frazadas. La cantidad de colchones y abrigos que se juntó. Te acordás, ¿no? Las cajas de chocolate que se llevaron de las fábricas, miles, del mejor chocolate. ¿Viste cómo es este país? Nunca llega nada cuando hay un desastre. Pero igual una colabora, lo demás no es problema nuestro. ¡Bah, algo llegó! En eso critico a los militares y vos me das la razón. ¡Ellos se comieron todos los chocolates! ¡Qué infamia!

ESCENA IV [VACÍO]

GENERAL: –¿Infame, dijiste? Despiadada. Todas las guerras tienen esa mezcla de lenguaje, no hay palabra que pueda definirla exactamente, porque no existe una tan maligna. Son guerras. ¡Guerras! Cuando suceden, se anhela lo máspreciado. El único antídoto ante tanto mal, la paz. *(Pausa)*. ¡Eran nuestras y teníamos que rescatarlas con una guerra. No había otra manera!

SOLDADO: –¡Yo no quería ir a la guerra!

Pausa.

GENERAL: –Me entrenaron para eso. Hubiese querido que vos también lo estés, pero no hubo tiempo.

SOLDADO: –¡Una diabólica guerra! No fui preparado para eso.

GENERAL: –¿Y defender la patria, tu bandera?

SOLDADO: –Nos subieron en un avión, la mayoría no sabía dónde íbamos.

GENERAL: –Las guerras se inician así.

Pausa.

SOLDADO: –La partida no fue fácil. Recuerdo a mi madre llorando sobre el hombro, una despedida que iba a ser para siempre. Nadie

pensaba en ese momento. Los familiares y vecinos reunidos en la puerta de mi casa. Dos valijas enormes con un montón de cosas. Luego quedó una mochila de mano. El resto se fue perdiendo por el camino, vaya a saber cómo. (*Pausa*). Estaba haciendo el servicio militar en Paso de los Libres, Corrientes. Nos avisaron que teníamos que ir a Malvinas, me invadió un miedo, jamás sentí eso. Lo único que sabía de la guerra era lo que vi en las películas. Dijeron que íbamos a defender la Patria y era nuestro deber dar la vida por ella. ¿Y la patria qué era? Tal vez algo parecido a esa euforia que el pueblo argentino sintió la mañana del 2 de abril donde en la plaza del pueblo agitaban las banderitas celestes y blancas, repitiendo que las islas eran nuestras.

VOZ EN OFF: —¡Si quieren venir, que vengan! ¡Aquí los estamos esperando y le daremos batalla!

Pausa.

SOLDADO: —¡Se llamaba a luchar por la bandera, esos falsos patriotas disfrazados de uniformes militares, con olor a *whisky* y cocaína! (*Pausa*). Tenía 18 años, como la mayoría. No era soldado. Tampoco conocía el sonido de las balas ni el estruendo de las bombas. Me pusieron un casco y un arma que no funcionaba. (*Pausa*). Llegamos a la isla. Puerto Howard, que mas tarde fue bautizado “Yapeyú”. La mayoría correntinos y chaqueños. Nos dieron una carpa para dos personas. Duró pocas horas, el fuerte viento y granizo terminó con ella. (*Pausa*). Comenzamos a cavar los pozos, el que sería nuestro hogar. Cavar con palas de pícnic. Cavar durante horas y luego descubrir el agua fría que brotaba sin parar.

VOZ EN OFF: —¡Busquen en otro lugar!

Pausa.

SOLDADO: —Volvíamos a cavar. Otra vez horas en compañía del frío y descubríamos piedras. Seguíamos buscando. Después de días, cuando el cansancio y el frío era la primera amenaza,

descansábamos. Nadie imaginaba que lo peor todavía no había llegado. *(Pausa)*. El día más feo fue el primero de mayo, por ser el primer bombardeo, como el bautismo. Las luces del pueblo se habían apagado, y a los poco minutos oímos la primera bomba. Se sintió el temblor en el suelo, luego en mis oídos que no paraban de zumbar y el cuerpo ya no titiritaba del frío, sino de la sensación de terror. ¡Quería escapar, no sabía adónde, porque las bombas estallaban por todos lados! *(Pausa)*. ¿Sabés qué me pasó con la bomba que estalló cerca mío, la primera que escuché? *(Pausa)*. Te hice una pregunta.

GENERAL: —A todos les ocurre lo mismo: miedo.

SOLDADO: —¡Me cagué encima! Y algunos se mearon. El temblor del cuerpo vino después con la mierda en mi pantalón, el único que tendría durante esos dos meses. *(Pausa)*. Los bombardeos eran de noche. Ellos nos veían con lentes infrarrojos. De allí uno tras otro, sin parar. Era un terrible monstruo que se despertaba para no acabar jamás. El cielo de las islas se veía como fuegos artificiales, eran misiles y bombas que caían alrededor nuestro. Nosotros metidos en las trincheras con los pies en el agua. Escondidos. Rezando. Llorando. Temblando. Las balas rozándonos. El horror y dolor de ver a nuestros compañeros que gritaban desesperados. Cuerpos se abrían en el aire, extremidades que volaban por el aire. El olor a sangre que empezaba a cubrir el suelo lentamente. Cuerpos mutilados. Llantos. El humo cubriéndonos como si fuera una inmensa película de terror. *(Pausa)*. Ya no era el frío y el miedo. Un nuevo fantasma brotaba en la isla. El hambre. *(Pausa)*. El hambre destroza el estómago y la decencia. El hambre duele ferozmente, no solo por no tener qué comer, sino que despierta un perverso instinto animal y se pierde la razón. El cordero crudo era el menú. *(Pausa)*. Las pastillas que tomábamos, nadie sabía si eran para el dolor, el frío o el hambre. Una burda pasta sin marca fabricada en esos lugares que ustedes sabían construir. Algunos tomaban; otros no, como yo que mentía.

GENERAL: —¿Tomó las pastillas, soldado Flores?

SOLDADO: —Sí, General. Las veía deshacerse en el granizo que cubrían mis botas. Quedaban como pepitas encendidas que yo mismo me encargaba de romperlas, mezclándolas con el barro frío. Antes

de salir nos dieron esta campera y pantalón de grafa. Y botas un número más chico, las medias se encarnaron en la piel de mis dedos. Era mejor eso a tener que quitarlas.

ESCENA V [TIENDA]

VENDEDORA: —Los diarios no compro más y veo el noticiero de las veinte para no estar desinformada. ¿Vos también? Todo es asesinato y robo. ¿Te diste cuenta dónde caímos? *(Pausa)*. Si no me gusta la cara del cliente, no le abro, no importa si me tratan de discriminadora, porque primero está la seguridad de los seres humanos. ¿O no? *(Pausa)*. El otro día toca la puerta un chico. Veinte años tenía más o menos. La cara lo vendía, el brazo tatuado, pantalón despintado y roto. Y como broche de oro la gorra, así como usan en la villa. Yo pensé, seguro me roba. ¿Qué hice? No le abrí, por supuesto. *(Pausa)*. Tocaba y tocaba el timbre. Me hice la tarada y fui al fondo para que piense que había salido. Cuando se fue, espí por la puerta para ver. Se metió en la tienda de la esquina. No soy amiga de ellos, pero sospeché que algo pasaba adentro, tardaba en salir. Lo veo irse con un montón de bolsas. Llamé a la policía y expliqué al comisario que algo pasaba en ese lugar con el personaje. Inmediatamente llegó el patrullero. Lo agarraron a tres cuadras. *(Pausa)*. Claro, me equivoqué, había comprado todo. Nunca iba a imaginarme que semejante elemento era un cliente... Así vestido, con gorra de villa... Una tiene que estar prevenida, nosotras somos las que corremos riesgos, ellos no. Enseguida vienen con los derechos humanos y esa porquería. ¿A mí quién me protege? ¿A esto llaman democracia? Nos tenemos que unir todo el pueblo y reclamar. Mientras tanto yo calladita la boca. Yo solucionaría el país con tanques, un par de ametralladoras y balas. Menos mal que no me dediqué a la política, en una semana arreglaría todo. Hay que hacer más cárceles y bajar la edad de imputación, pondría preso desde los trece años, la edad que te salen a robar. Espero que alguien se dé cuenta.

ESCENA VI [VACÍO]

El Soldado apunta con un arma.

- SOLDADO: —No te muevas, dije... ¡*Esquiúsmi, esquiúsmi...*! ¡Yo, en paz!
¿Entendés? ¡Fríó! ¡Fríó! ¡Abrigo...! ¿Tiene un abrigo? ¡Comida!
¡Comer! ¿Entiende? ¡No grite! ¡Silencio! ¡*Sidau...*! ¡*Sidau!*
- GENERAL: —¡Soldado Flores! ¡Venga! ¿Es sordo?
- SOLDADO: —No escuché, General.
- GENERAL: —Desabroche mis botas.
- SOLDADO: —¿Cómo dice?
- GENERAL: —¡Sacáme la bota, mierda! ¡Ahora!

El Soldado quita la bota al general, este lo golpea en la cabeza.

- GENERAL: —¡Negro de mierda! ¡Chaqueño roñoso y la puta que te re parió!
¡Yo te voy a enseñar andar robando ovejas! ¡Mugriento de mierda!

El soldado tirado en el piso sujeta un rosario. Pausa.

- GENERAL: —Hace unos años vino a verme un profesor de física de la secundaria, un gran profesor. Quería que lo ayudara con mis contactos. Su sobrino no había regresado a casa. En esa ocasión me contó lo que pasó. (*Pausa*). Había muerto. Sí, muerto por unas horas. El corazón dejó de latir, no tenía signos vitales. (*Pausa*). Contó que entró a un túnel muy largo. Al final una luz muy fuerte. Alguien se acercó lentamente, llevaba túnica blanca, larga. No podía divisar bien. Cerró los ojos. Sintió la presencia a su lado. Abrió los ojos. ¿Sabes que vio? Una mujer. Eso dijo. ¿Te das cuenta? Dios era una mujer.

ESCENA VII [TIENDA]

- VENDEDORA: —El vestido que voy a hacer es lindísimo. Una estrella de cine va a parecer. ¿A quién salió tan elegante? A mí, claro. Yo de joven era muy distinguida, con los años se pierde el encanto. Estoy orgullosa

de mi Geraldine. (*Pausa*). Pensar que pasamos cosas terribles. Vos sabés, Carmen. Los noticieros son una porquería, una guerra para la sociedad. Nos hicieron tanto daño... Tenía miedo por Geraldine. Faltó poco para que la destrozaran psicológicamente. La jueza es otro engendro, le quería hacer el ADN a la fuerza. ¿Te parece? Menos mal que siempre supo que era adoptada. De chiquita la psicóloga dijo: ¡Tiene que saber la verdad, y así lo hicimos! ¡Apareció esa vieja descarriada diciendo que mi Geraldine era su nieta! ¡Que Geraldine era hija de su hija desaparecida! ¡Una subversiva! Nosotros la adoptamos con todos los papeles, como se debe. Y los padres ni rastro, nunca supimos nada, gracias a Dios, después, cuando los chicos son grandes, vienen a reclamar y todo la mar en coche. Mal la pasamos. ¿Creés si era hija de desaparecidos iba a ser tan elegante, tan diosa? Te cuento algo, cuando ocurrió todo, Geraldine me dijo: “Si soy hija de desaparecidos, me quedo con ustedes”. Se dio cuenta ella misma. ¡Hija de guerrilleros! ¡Un horror! (*Pausa*). Geraldine nunca trajo problemas, como si la hubiera parido. Inteligente. (*Pausa*). ¿Qué va a estudiar? Primero iba a hacer el profesorado de Historia. No dije nada. En realidad, la aconsejé, “pensá bien, Geraldine”. En la semana se decidió por Medicina. No es lo mismo ser médica que profesora, encima de Historia. ¡Historia! Materia rara, si las hay. Cada vez tienen menos horas en los colegios, menos mal. Matemáticas, biología y lengua es la base de todo. ¡Médica! ¡Qué orgullo para una madre!

ESCENA VIII [VACÍO]

GENERAL: —Lo vi sentado, con la cabeza gacha, moviéndose de un lado a otro. El ventilador funcionaba a medias. Solo una lámpara encendida iluminaba el centro de la mesa. La radio con la música de un tango. Una botella de *whisky* vacía, al igual que el vaso, sin hielo. Intentaba leer, era imposible por el ventilador y su borrachera. Su cabeza cayó sobre la mesa. Escuché un llanto desesperado. Yo parado en la oscuridad. No se dio cuenta de mi presencia. (*Pausa*). Decidí retirarme sin que me escuche. Justo en el momento que

tomé el picaporte, se levantó y pegó con fuerza sobre la mesa. “¿Qué hace, General? Hable lo que vino a decir”. Miré su rostro que ya no tenía lágrimas. Sus ojos estaban secos, como si nunca hubiera llorado. “¡Son muchas las bajas!” Él en silencio. “¿Qué dice el pueblo?” Sin poder hablar, jamás pensé en poder contestar esa pregunta. “Le hice una pregunta”. “¡No quieren más guerra!” Otro silencio que se rompió cuando arrojó el vaso en la pared. “¡Vamos a rendirnos!”, dijo.

ESCENA IX [TIENDA]

VENDEDORA: —Menos mal que vino, doña Marta. No sabe lo feliz que me siento con todo lo que le pasa. (*Pausa*). El viaje a las Islas es algo que nunca pensé. Por eso estoy contenta, imagino lo que significa para usted. (*Pausa*). Tanto dolor, doña Marta, no quisiera estar en su lugar. Yo sé que los hijos son como pedazos de una. Y perderlos en una guerra, una espantosa guerra. Pensar que salimos todos a aplaudir en la plaza el día que desembarcaron los argentinos, yo también, no voy a negarlo. Nadie imaginaba el resto. Siempre tuvieron planeado. ¿Una qué iba a saber? Este pueblo es tan raro, siempre nos mienten y nadie se da cuenta. (*Pausa*). Me enteré que el 25 de mayo va a dar un discurso en la plaza. ¿Es verdad? Qué lindo, doña Marta, usted siempre tuvo buena dicción. Lo que no entiendo es, ¿por qué no la convocaron para el 2 de abril? En esa fecha sus palabras hubieran sido mas significativas. No se ofenda. Igual el 25 de mayo voy a ir a escucharla. Hermosa, su escarapela. ¿Usted la bordó? Yo todavía no compré. El otro día vino un viajante y me quiso dejar un cartón de escarapelas. Se aproxima el día de la Revolución, pero las escarapelas las compran los docentes y gente adulta, como nosotras, a los jóvenes no les gustan. Ni saben lo que representa una escarapela, menos un 25 de mayo. (*Recibe un paquete*). ¿Es para mí? Doña Marta, gracias, yo tendría que regalarle a usted. Una remera, qué linda. Y con la bandera nuestra. ¿Usted la hizo? Gracias. Venga, le doy un beso. Es un poco chica, pero no importa. ¿Para Geraldine, dice? A ella sí le va andar. Espero le guste. Vio que ahora usan remeras con banderas de otros países,

es la moda, doña Marta. Como sé que es una costurera de alma, voy a mostrarle algo, pero prométame que muere aquí. Mire. (*Saca una tela*). Es para Geraldine. Para la recepción. Este año termina y quiero preparar el vestido tranquila. Fíjese la puntilla. Es de Estados Unidos. Me mandó mi hermana que vive allá. La venden ahí, pero está confeccionada en París. Cuna de la moda, ¿entiende? Ya le dije que aquí no tenemos posibilidad de conseguir estos géneros. Aquí imitamos mal y se nota la transpiración peruana de la máquina. Esto no. Huela. Tiene olor a París.

ESCENA X [VACÍO]

- GENERAL: —¡Corrías! “¡Soldado, quédese en el lugar!” No hiciste caso.
- SOLDADO: —No recuerdo la cantidad de días que nos tiraron en forma continua. Noche y día. Mis compañeros estaban moribundos, algunos muertos. Ahí mismo dentro del pozo escuchaba sus gritos. Y la sangre de ellos me salpicaba. No podía soportar más. ¡Por eso salí y corrí! ¡Corría y lloraba!
- GENERAL: —¡Soldado, quédese ahí!
- SOLDADO: —¡Caí de rodillas! Ahora gritaba. ¡Un terrible grito, el final de una guerra! ¡El llanto de un soldado! (*Pausa*). ¡Vi las balas como una ráfaga encendida! ¡Las sentí penetrar en mi estómago y frente!
- GENERAL: —Fui hasta donde habías caído. Te agarré. Intenté arrastrarte. ¡Sentí las balas en mis piernas! Allí los dos sin poder movernos.

Silencio.

- SOLDADO: —Tres soldados se acercaron, nos separaron, buscaron en tus ropas las llaves de aquel tesoro. Tu despensa. Corrieron con la llave en mano, abrieron, entraron sin importar las balas que se cruzaban. Mordieron las bolsas de pollo crudo y congelado, arrojaron latas de sardinas con fuerza al piso para poder abrirlas. Desgarraron como animales los embutidos. Y comieron.
- GENERAL: —¡Basta, Flores! Es lo mismo, estamos muertos.
- SOLDADO: —No creerás que voy a perdonarte, General.
- GENERAL: —¿Por qué no? Intenté salvarte.

SOLDADO: —Dios perdona, no soy Dios.
 GENERAL: —Dicen que Dios es una mujer.
 SOLDADO: —No me importa tu cuento religioso.
 GENERAL: —Flores, estamos solos. Es conveniente que nos ayudemos.
 SOLDADO: —Puedo cuidarme solo.
 GENERAL: —No aguanto más. Este lugar es insoportable. Ahora está haciendo frío, eso no debería pasar, estamos muertos. ¿Hasta cuándo esperar?
 SOLDADO: —No sé.

El General golpea la puerta.

GENERAL: —¿Quién está ahí? ¿Me escuchan? Ya pasamos dos puertas; si esta es la última, debería abrirse. Necesitamos una respuesta.
 SOLDADO: —¡Vos necesitás una respuesta! ¡Yo no!
 GENERAL: —¡Si alguien está escuchando, estamos aquí con un amigo!
 SOLDADO: —Yo no soy tu amigo.
 GENERAL: —Estoy aquí con un soldado. Fuimos muertos en combate, en una guerra.
 SOLDADO: —Ya lo sabe.
 GENERAL: —¿Qué mierda te pasa, Flores? Estoy tratando que alguien nos escuche y vos te hacés el boludo.
 SOLDADO: —Nos escuchó.
 GENERAL: —¿¡Entonces por qué no abren la puerta!?
 SOLDADO: —Dije que no sé.
 GENERAL: —La temperatura es cada vez mas baja.
 SOLDADO: —Tomá.

Le tira el montgomery.

GENERAL: —Me estoy congelando. Mis pies. (*Empieza a tiritar*). ¿No tenés frío?
 SOLDADO: —Ya no, General. Me llaman.
 GENERAL: —¿Quién?
 SOLDADO: —Él.
 GENERAL: —¿Lo viste? Entonces vení, ayudarme.
 SOLDADO: —La puerta se abrió. Adiós, General.

Sale por la puerta.

GENERAL: —¿Dónde vas? ¡No me dejés! ¡Flores! ¡Flores! Me estoy congelando.

Queda tirado en el piso.

ESCENA XI

DOÑA MARTA: —Qué rara me siento en este lugar, porque sé que no es mío. Aquí flamea otra bandera. Aquí también hay otras voces, con distinto idioma. Casas cerradas con gente que no quiero conocer. Eso pasa cuando los sitios son ajenos. Vine a traerte estas flores, hijo mío. Son tantas las cruces. No puedo encontrarte porque no tienen nombre. Te busco a vos, hijo. Me quedé sin lágrimas porque lloré de rodillas frente a todas ellas. También son mis hijos. Es la sangre de mi país. Derramada bestialmente. Qué terrible dolor se siente cuando se pierde un hijo. Peor es cuando el monstruo que se lleva es una guerra caprichosa. Tristes escombros. Tristes hielos. Todavía se siente un olor detestable en el viento. Parecido al humo. Un humo de guerra.

LAS AUTORAS Y LOS AUTORES

Ansaldo, Paula (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1989).

Licenciada y profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires y actualmente se encuentra finalizando el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras-UBA). Es becaria doctoral del CONICET con el proyecto «Teatro judío: cartografía, desarrollo y productividad en el campo teatral de Buenos Aires (1930-1966)» dirigida por Jorge Dubatti. Forma parte como investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) de la Universidad de Buenos Aires, del Área de Investigaciones en Ciencias del Arte del Centro Cultural de la Cooperación y del Núcleo de Estudios Judíos (IDES). Como docente, se desempeña en la materia Historia del Teatro Universal de la carrera de Artes (FFyL-UBA) y en la materia Historia de las Poéticas y Dramaturgias del Teatro de la Diplomatura en Dramaturgia (FFyL-C.C. Paco Urondo). Ha coeditado el libro *Teatro independiente: historia y actualidad* (Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2017) y publicado numerosos artículos en revistas académicas. Ha presentado sus trabajos en congresos en Estados Unidos, Inglaterra, México, Argentina y Uruguay, y recibido becas de la New York Public Library-Fordham University, Latin American Jewish Studies Association, University of Sussex y Université de langue et de littérature Yiddish à Strasbourg. Es integrante de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT) y desde 2011 es jurado de los premios Teatro del Mundo.

Buch, Esteban (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1963).

Ensayista e historiador de la música. Profesor en la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) de París. Especialista de las relaciones entre música y política, es autor de los libros *Música, dictadura, resistencia* (Fondo de Cultura Económica, 2016), *La marchita, el escudo y el bombo* (Planeta, 2016, con Ezequiel Adamovsky), *O juremos con gloria morir* (1994, 2ª ed. Eterna Cadencia, 2013), *El caso Schönberg* (FCE, 2010), *Historia de un secreto* (Interzona, 2008), *The Bomarzo Affair* (Adriana Hidalgo, 2003), *La Novena de Beethoven* (Acantilado, 2001) y *El pintor de la Suiza argentina* (Sudamericana, 1991). En el ámbito de la ópera, también escribió el libreto para *Richter*, una ópera documental de cámara, del compositor Mario Lorenzo, presentada en 2003 en el CETC del Teatro Colón y el Festival d'Automne de París. Criado en Bariloche,

protagonizó en 1987 la película documental *Juan, como si nada hubiera sucedido*, de Carlos Echeverría.

Del Prado, Horacio (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1951).

Dramaturgo, guionista y periodista. Se formó con Humberto Costantini y Ricardo Monti. Realizó numerosos talleres bajo la mirada de Abelardo Castillo, Liliana Heker, Dalmiro Sáenz, Hugo Sofovich y Pablo Ramos. En el taller de Monti produjo *Arena lenta* (dedicada al exilio de su primer maestro, Humberto Costantini) y *El descenso*, estrenada en 1983 bajo la dirección de Jorge Macchi. Ese mismo año *El descenso* es publicada por Editorial Los Autores, que en 1985 edita la antología *8 autores*, incluyendo *Retaguardia*. En 1987 estrenó *Retaguardia* en el Centro Cultural General San Martín, dirigida por Chuli Rossi, bajo el título *Tremebundo sainete de posguerra*. Otras obras de su autoría son *El lesionado* (puesta en escena por Carlos Evaristo, Isaac Eisen y Cristina Vázquez, entre otros), *San Luis Bluff* (dirigida por Luis Marangón) y *Sainetes del Huevo Mundo* (por Luis Fucks). En televisión escribió para Hugo Sofovich, Oscar Viale y Carlos Lozano Dana, entre otros. Junto con Jorge Huertas adaptó para Sergio Renán los cuentos “Pestolazzi” (Elías Castelnuovo) y “Un oscuro día de justicia” (Rodolfo Walsh). Con Ana Franco escribió *Drácula* (América TV), para Carlin Calvo, dirigido por Diego Kaplan. Integró con Adriana Lorenzón y otros el equipo de guionistas de *Alén Luz de Luna* (Canal 13), con Gustavo Bermúdez y Héctor Alterio dirigidos por Hugo Alejandro Moser y Diana Alvarez. En cine colaboró con los guiones de *Seré cualquier cosa, pero te quiero* de Carlos Galettini y *Billetes, billetes* de Martín Schor. Desde los 15 años es periodista profesional en la revista “Canal TV”. Trabajó en semanarios de las editoriales Atlántida, Abril, Julio Korn y Perfil, entre otras, así como en los diarios *Tiempo Argentino*, *Extra*, *Río Negro*, *La Razón* y *Clarín*, entre otros. Trabajó en las radios *Nacional*, *La Red* y *Del Pueblo*, entre otras. Actualmente trabaja en *Radio Caput*.

Drago, Alberto (nombre artístico de Horacio Alberto Paracampo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1937).

Actor, dramaturgo, director, gestor y docente. Comenzó su formación actoral en el circo de los Hermanos Rivero. Luego integró diversos elencos

independientes, como Charles Chaplin, Ariel, de la Diagonal, entre otros. Participó en numerosos talleres, cursos y seminarios dictados por Alejandra Boero, Marcelo Lavalle, Pablo Mantelli, Antonia Herrero, Camelia Maucci, Augusto Boal y Lee Strasberg, entre otros. Dictó cursos particulares de actuación, estructura dramática y dramaturgia. Fue maestro de taller en la carrera de Dirección Teatral junto con Julio Ordano de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Fue profesor de Investigación Teatral de 1º, 2º, 3º, y 4º año, en el Instituto Municipal de Teatro de Avellaneda, entre 1997 y 2001. Fue conductor del Taller Itinerante de Dramaturgia FORODRAMANEA (provincias de Corrientes, Chaco, Formosa y Misiones). Fue fundador en Concepción (provincia de Tucumán) del equipo de “DRAMACCION 10”, que contó con la edición y puesta en escena del cuaderno de ejercicios del taller, por actores y directores locales en 2003. Fue dirigente de ARGENTORES por dos períodos consecutivos (1998 / 2004) en Consejo Profesional de Teatro, coordinando los ciclos de Teatro Leído y/o semimontado y el Certamen de dramaturgia de ARGENTORES entre el 2000 y el 2003. También coordinó las primeras cuatro ediciones del Congreso Nacional de Dramaturgia. Como dramaturgo, desarrolló una profusa producción, que incluye pieza como *Sábado de vino y gloria*, *Se me murió entre los brazos* (premio teatrazo en 1986, municipio de la costa), *La peste descartable* (mención del Fondo Nacional de las Artes en 1994), *De no sé qué de libertad*, *Miss Lavandina*, *No sé por qué no lo hacemos más seguido*, *El guiño de Dios*, *Para el aplauso final*, *Vispera en la casona*, entre otras. Fue uno de los autores fundadores de Teatro Abierto en 1981, con la obra *El que me toca es un chanchito*. Fue integrante fundador del ciclo La cocina de los dramaturgos —junto con Sara Bianchi, Cristina Escofet, Beatriz Mosquera y Guillermo Ben Hassan— y de Solomonologos, espacio que nucleó a más de veinte dramaturgos argentinos y editó un volumen que lleva dicho nombre.

Dubatti, Jorge (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1963).

Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la UBA y Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de esa universidad. Es profesor adjunto regular (a cargo) de Historia del Teatro Universal (carrera de Artes, UBA). Es director por concurso público del IAE de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación UBACyT “Historia del Teatro Universal y Teatro

Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)”. Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) en el Centro Cultural de la Cooperación. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, que cuenta con 340 alumnos. Es director general del Aula de Espectadores de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha dictado materias y seminarios sobre historia y teoría teatral, de grado, posgrado, doctorado y postítulo, en diversas universidades nacionales y extranjeras como profesor visitante (Brasil, Colombia, Chile, España, Estados Unidos, México, Perú, Uruguay). Integra la Cátedra Itinerante de Teatro Latinoamericano (CIELA), y desde 2015 el Consejo Académico de la Cátedra Ingmar Bergman de Cine y Teatro de la UNAM. Ha publicado más de cien volúmenes (libros de ensayos, antologías, ediciones, compilaciones de estudios, etc.) sobre teatro argentino y universal. Es responsable de la edición del teatro de Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Alejandro Urdapilleta, Alberto Vacarezza, entre otros. Entre sus libros figuran *Filosofía del Teatro I, II y III*; *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*; *Del Centenario al Bicentenario. Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010* (encargo del Fondo Nacional de las Artes); *Cien años de teatro argentino*; *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Ha recibido numerosas distinciones, entre ellas, Premio Shakespeare 2014 (Festival Shakespeare de Buenos Aires y Embajada de Inglaterra) y Premio María Guerrero 2014 (otorgado por la Asociación Amigos del Teatro Nacional Cervantes). Recibió la Mención Especial del Premio Nacional en el rubro Ensayo Artístico (que otorga el Ministerio de Cultura de la Nación) por su libro *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica* de 2012. En 2015, el Rectorado de la UBA le otorgó el Premio a la Excelencia Académica y la Honorable Cámara de Diputados declaró de interés “la obra del crítico cultural y cientista del arte Dr. Jorge Dubatti”. En 2017 recibió el Premio Konex Periodismo-Comunicación (Premio Diploma al Mérito) en la categoría Crítica de Espectáculos Teatro-Danza-Cine.

Dubatti, Ricardo (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1988).

Historiador teatral, dramaturgo, músico y crítico. Licenciado de la Carrera de Artes (orientación Combinadas) por la Universidad de Buenos Aires. Es becario de CONICET y realiza su doctorado en Historia y Teoría de las Artes (UBA) sobre “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias

socioculturales en el teatro argentino (1982-2007): poéticas dramáticas, historia y memoria”. Compiló las antologías *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (Ediciones del CCC, 2017) y *Malvinas II* (Ediciones del CCC, 2019). Publicó artículos en *KARPA* (California State University), *Panamí* (Universidad de Valparaíso), *Conjunto* (Casa de las Américas), *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* (Universidad de Mar del Plata), entre otras. Coordinó el *dossier* “Representaciones de la Guerra de Malvinas” en la revista *AdVersuS* (Universidad de Buenos Aires). Colaboró en los volúmenes colectivos *El actor. Arte e Historia* (Libros de Godot, México DF), *Otras Geografías/Otros Mapas Teatrales* (Campana Sumergida, Polonia) y *Poéticas de liminalidad en el teatro* (ENSAD, Perú), entre otros. Es curador del Festival Novísima Dramaturgia Argentina (Centro Cultural de la Cooperación “Floreál Gorini”), donde compiló seis antologías dedicadas a la difusión de dramaturgia sub-35: *Off! Novísima Dramaturgia Argentina* (Interzona, 2013), *Nuevas Dramaturgias Argentinas* (EdiUNS, 2013) *Jóvenes* (2015), *Los nuevos* (2016), *Futuros Contemporáneos* (2017) y *Experimentalismo y tradición* (2018; publicados por Ediciones del CCC). Tradujo textos de Eli Rozik (*Las raíces del teatro*, Colihue), Olivier Py (*La niña, el diablo y el molino*, Colihue; *El agua de la vida*) y colaboró en la traducción de textos dramáticos de Alfred Jarry. Es miembro de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT).

Fukelman, María (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1985).

Investigadora, docente y militante. Licenciada y profesora en Letras por la UBA. Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA) con una beca del CONICET por su proyecto de investigación “El concepto de ‘teatro independiente’ en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1946”. Forma parte del jurado de los Premios Teatro del Mundo y es miembro de la comisión directiva de la AINCRIT. Coordina el Área de Investigaciones en Teatro y Artes Escénicas del IAE de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, e integra el AICA del CCC. Ha intervenido en una gran cantidad de congresos y jornadas, y cuenta con numerosas publicaciones en revistas nacionales, internacionales y volúmenes colectivos. Es docente en la materia Teoría y Análisis del Teatro (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina).

Greco, Mónica (La Plata, provincia de Buenos Aires).

Actriz, directora y dramaturga. Se formó como actriz con Agustín Alezzo, José de las Heras y Oscar Vega. Estudió técnica corporal para actores con Susana Milderman, Norma Quintana y Claudia Mares. Estudió danza clásica en el Instituto Teatro Colón, danza contemporánea con Susana Zimmermann y con Laura Cuchetti, y danza jazz en el Instituto Marta Cipriano. A finales de la década de 1970 funda, junto con José de las Heras, la compañía independiente Teatro Rambla, que continúa en actividad hasta la actualidad. Participó en un amplio número de puestas, entre las que se destacan: *El camino del silencio* (1979; dirección), *Ese extraño juguete* (1980; actuación) de Susana Torres Molina, *Las paralelas se encuentran en el infinito* (1981; dramaturgia y dirección bajo el seudónimo de León Folner); *Laureles* (1983; dramaturgia bajo seudónimo de León Folner), *El acorazado Potemkin* (1984; dirección), *Nosferatu* (1990; dirección), *El viaje a Bahía Blanca* (1991; actuación) de Griselda Gambaro, *Tos convulsa* (1995; actuación y dirección), *Oscura elegía* (1999; dirección), *Todas tenemos la misma historia* (2004; actuación) de Dario Fo, *Contraindicaciones para el amor* (2007; dirección) y *El 15 de agosto de 1978, María* (2016; actuación).

De las Heras, José Luis (La Plata, provincia de Buenos Aires).

Actor, director, dramaturgo y docente. Se formó como actor bajo la mirada de Agustín Alezzo y Augusto Fernandes. Estudió dramaturgia con Mauricio Kartun. A finales de la década de 1970 funda, junto a Mónica Greco, la compañía independiente Teatro Rambla, que continúa en actividad hasta la actualidad. Es maestro de actuación desde 1970 y continúa en la actualidad. Trabajó en numerosas puestas en escena, entre las que se destacan *Montserrat* (1959; actuación) de Emanuel Robles, *El paquebot Tenacity* (1965; actuación) de Charles Vildrac, *Correte un poco* (1967; actuación) de Alberto Wainer, *Ese extraño juguete* (1980; dirección) de Susana Torres Molina, *Las paralelas se encuentran en el infinito* (1981; dramaturgia y dirección bajo el seudónimo de León Folner); *El señor Galíndez* (1982; dirección) de Eduardo Pavlovsky, *Laureles* (1983; dramaturgia bajo seudónimo de José Burón), *El acorazado Potemkin* (1984; actuación y dramaturgia, bajo seudónimo de José Burón), *Deliciosa y Espantosa* (1989; dirección) ambas de Agustín Cuzzani, *El viaje a Bahía Blanca* y *El despojamiento*

(1991; dirección) ambas de Griselda Gambaro, *Imágenes paganas - Teatro de imágenes* (2000; creación), *Pasión sudaca* (2001; actuación) adaptación de Ulf de Juan Carlos Gené, *Piscodrama, performance de improvisaciones* (2001; dirección), *Todas tenemos la misma historia* (2004; dirección) de Dario Fo, *Sonia P... Diario de una psicótica* (2013; dirección) de Mónica Greco y *El 15 de agosto de 1978, María* (2016; dirección y dramaturgia).

Kirszner, Sebastián (Ciudad autónoma de Buenos Aires, 1985).

Dramaturgo, director, docente y gestor. Dirige (La Pausa) Teatral, espacio fundado en 2014. Se formó en Río Plateado, escuela de teatro dirigida por Hugo Midón, con Silvia Kanter y Roxana Berco, entre otros docentes. Estudió dramaturgia con Ricardo Halac (Argentores) y Mauricio Kartun, y dirección de actores con Guillermo Cacace y Ricardo Bartis. Su primer espectáculo fue *El Mate*, estrenado en La Comedia en 2008. Contó con música original de Carlos Gianni. La pieza fue nominada Mejor infantil en los premios ACE 2008 y recibió el Premio ATINA a la Música Original. Luego estrenó como dramaturgo *La Estación Intermedia* (2009); *Oíd Mortales, el agua sagrado* (2009, para el festival de Dramaturgia Emergente) y *La Beca* (2010, primer espectáculo donde además dirige). En 2012 presentó *Las Memorias de Blanch*. En 2014 llevó a la cartelera *Rats, casi un musical*, con la cual participó del II Festival de Novísima Dramaturgia y ganó un premio Florencio Sánchez (Mejor musical argentino). En 2015 estrenó *El Ciclo Mendelbaum (100 % musical)*, que recibió nueve premios Teatro del Mundo (entre ellos dirección y dramaturgia) y ganó un Florencio Sánchez (Mejor musical argentino). Un año más tarde presentó *La shikse*, merecedora de tres premios Teatro del mundo en dramaturgia, actriz y fotografía. En 2018 concretó dos estrenos: *La mishiguene de la carpa 4* (como autor) y *Goy, el musical* (como director y dramaturgo). En el 2019 estrenó *Había una vez una bruja...* bajo su dirección, en coautoría con Vanesa German Rieber. *El Casting* se publicó en *Narrativas Emergentes Interzona* (Interzona, 2011), volumen compilado por Elsa Drucaroff, y en Alemania por Theatralize de Munich, bajo la traducción de Katherina Moring. *Las memorias de Blanch* formó parte de *OFF! novísima dramaturgia Argentina*, (Interzon, 2013). En 2013 dirigió *Azulejos Amarillos* de Ricardo Dubatti.

Lanzoni, Duilio Olmes (San Carlos de Bolívar, provincia de Buenos Aires, 1962).

Dramaturgo, director y gestor. Licenciado en Historia de la Universidad Nacional del Centro (Tandil) y Tecnicatura en Gestión Cultural (Mar del Plata). Es fundador y coordinador del grupo Artecón, que inicia su trabajo en 1982 y continúa al día de la fecha. Entre la vasta producción de obras como actor (hasta 1996), director y/o dramaturgo se destacan las siguientes: *El país de la Imaginación* (1982), *Había una vez una bruja* (1983), *El fusil de madera* (1983), *La culpa del chancho* (1988), *Metáforas* (1992), *Pampa del Infierno* (1994), *La Utopía es un malvón en una lata* (1999), *La Mayonesa Cortada* (2000), *Estado de Derecho* (2004), *Que quede entre nosotras* (2007), *Carrozas de Primavera* (2010), *Esa Mujer* (2012, adaptación del cuento homónimo de Rodolfo Walsh), *Verdad, la vaca* (2018) y *Crepúsculo de los bueyes* (2019). Ha dirigido textos dramáticos de María Elena Walsh, Agustín Cuzzani, Mauricio Kartun, Ricardo Talesnik, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Leo Masliah, Roberto “Tito” Cossa y Arístides Vargas, entre otros.

Monti, Rafael (Salta, provincia de Salta, 1962).

Actor, dramaturgo, director y docente. – 4^{to} año Profesorado en Teatro (I.S.P.A.) Creador y director de elencos como “Burbuja’s Snob” y “Espacio Teatro”, con 31 años de labor en la provincia. Participó, como actor o director en teatro, cine, TV, radioteatro. Autor de *En un Azul de Frío* (seleccionado Certamen Nacional de Dramaturgia—Teatro Leído y/o Semimontado— Argentores 2002). Curso con Rafael Spregelburd, José Sanchis Sinisterra, Suzanne le Beau, Natalia Aparicio, Adrián Stoppelman y Ricardo Halac (“Argentores en las Provincias/ Seminarios Virtuales y a Distancia”). Seleccionado en el 1º Concurso Nacional de Dramaturgia del Instituto Nacional de Teatro por *Como una Madre*. Primer premio del Primer Concurso Provincial de Teatro, de la Secretaría de Cultura de la Pvcia., por “Por mi... y por todos mis compañeros”. “Caja de Resonancia” – Ejercicio y Búsqueda de la Propia Escritura” (Colección “El País Teatral” I.N.T), “Dramaturgos del Noroeste Argentino”, serie Regionales –Teatro, de Argentores y 1º Festival Internacional de la Integración y el Reconocimiento de Formosa “El agua y la creación dramática”. Designado Representante Provincial en el Club de Autores (Instituto Nacional de Estudios del Teatro Nac. Cervantes). Designado Artista y Dramaturgo destacado por el Consejo Deliberante de la Ciudad de Salta. Becario Zona Noa del Plan Nacional INT – Argentores, de

Formación y Perfeccionamiento en Dramaturgia (Prof.: Patricia Suárez, Lautaro Vilo y Rafael Sprengelburd. Coordinación: Luis Cano. Coord. del Proyecto por el INT: Rafael Bruza/Gladys Contreras). El INT, Delegación Salta, distingue a “Espacio Teatro” con el premio a la trayectoria. En 2015 es homenajeado por la Cámara de Diputados de la Provincia de Salta “en reconocimiento a su compromiso en el arte y en el área social”. Seleccionado en el primer llamado del Fondo Ciudadano de Desarrollo Cultural, organizado por el Ministerio de Turismo y Cultura de la provincia, con el proyecto: “Memoria sobre Malvinas”. Mediometrage (Ficción-Documental) sobre *En un azul de frío* (2015).

Radice, Gustavo (Río Cuarto, provincia de Córdoba, 1966).

Licenciado y profesor en Artes Plásticas con orientación en Escenografía, egresado de la Facultad de Artes de la UNLP. Actualmente posee el título de Doctor en Artes por la Facultad de Arte de la UNLP. Es Profesor Titular de la Cátedra Taller Básico Escenografía I-II, y desde el año 2019 es director del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Arte de la UNLP. Se desempeña como docente investigador de la misma casa de altos estudios en temas relacionados con la Historia del Teatro en la ciudad de La Plata. Posee numerosas publicaciones en revista específicas sobre el tema y ha participado en diversos congresos y jornadas nacionales e internacionales sobre historia y teoría del teatro. También se ha desarrollado en el ámbito de la producción artística como actor y director teatral.

Sasovsky, Daniel (Las Breñas, provincia de Chaco, 1973).

Dramaturgo, director y poeta. Inicia su formación y su producción artística bajo la mirada de Marta Rodríguez, con el Grupo Azul, donde realizó varias obras, primero como actor y más adelante como dramaturgo. Entre 2002 y 2003 estudió en Buenos Aires, donde frecuentó el Centro Cultural Ricardo Rojas. Allí estudió “Dramaturgia y Tragedia Griega” con Marcelo Bertuccio. Luego fue asistente de dirección en *Lamento equino* (2003-2004) y *Slaughter* (2005, de Sergio Blanco, Uruguay), dirigidas por Juan Carlos Fontana. Numerosos textos de su autoría han recibido reconocimientos: *BetyGodt, la Inconquistable* (Primer Premio Concurso Nacional de Dramaturgia 2001, Chaco), *Fe de Erratas* (Segundo

concurso Regional Teatro por la Identidad, 2007), *Juan Natalio y la aproximación al vientre* (seleccionada por el Instituto Nacional del Teatro en la Colección “La Nueva Dramaturgia Argentina”, 2008), *El adiós de Federico* (Mención de Honor Concurso de monólogos teatrales Argentores, 2009), *Una mujer sentada en una silla* (Primer premio concurso del NEA escribe teatro, 2010), *La señal de los ojos claros* (“La Culturosa”, 2015), *La Calabaza invisible* (Primer premio concurso del NEA escribe Teatro, 2016). También escribió las piezas *La mujer de blanco*, *Vampiros*, *Lobizón*; *Mario*, *cuestiones del mas allá*; *La gota en el vientre* y *Trágico Remix*. Realizó adaptaciones de *Noches Blancas* (de Fiodor Dostoievski) y *Los Percherones* (de Omar H. Zenoff). Sus obras fueron representadas por elencos y directores de Chaco, Misiones, Corrientes, Tucumán, La Rioja, Rio Negro, La Plata, CABA, Colombia y Perú. Como poeta, recibe el Premio Nacional de Poesía de 1986 y 1987, otorgado por la Fundación Givre.

Sosa, Marcela Beatriz (Salta, provincia de Salta, 1957).

Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Salta (UNSa) y Doctora en Literatura Española y Teoría de la Literatura por la Universidad de Valladolid (2001). Es profesora titular en la cátedra Literatura Española (Facultad de Humanidades, UNSa). Fue directora de la Maestría en Estudios Literarios (2008-2011) y de la Escuela de Letras de dicha casa de estudios (2012-2014), así como Secretaria de la Asociación Argentina de Hispanistas (2014-2017). En la actualidad es directora interina del Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades (UNSa/CONICET). Es investigadora Categoría II. Actualmente es directora del Proyecto N° 2373 (CIUNSa) “Locura, melancolía e imaginario en el teatro barroco: estrategias de representación” (CIUNSa, 2017-2020) e Investigadora Responsable del Subproyecto sobre Teatro de Salta dentro del Proyecto IDEA (ICSOH): “Territorialidad y poder. Conflictos, exclusión y resistencias en la construcción de la sociedad local. El caso de Salta”, coordinado por la Dra. Sara Mata. Junto con Graciela Balestrino, es autora de *Un siglo de teatro en Salta: memoria y balance* (2000), la revista *Teatro Phersu. Índice y estudio crítico* (2005) y *40 años de teatro salteño* (INT, 2008), dentro del proyecto de ambas autoras de realizar la periodización del teatro de Salta. Publicaron también *El bisel del espejo. La reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano* (1997) y coeditaron *Letras del Siglo de Oro español* (2012) y de *Panoramas de la vida. Colección de novelas, fantasías, leyendas*,

descripciones americanas, de Juana Manuela Gorriti (2018). Es coautora de diversos libros sobre didáctica de la literatura para nivel medio, como *El paraíso perdido. La recuperación de la literatura canónica para nivel Polimodal* (Mención de Honor del Premio al Mejor Libro de Educación de Edición 1999) y *Manual para cautivar lectores* (2006). Ha publicado en España su tesis doctoral: *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra* (2004). Obtuvo en 2015 el Premio Armando Discépolo a la Investigación Teatral, otorgado por el GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano), de la UBA.

ÍNDICE

5	Palabras preliminares	Juan Carlos Junio / Juano Villafañe
9	Prólogo	Ricardo Dubatti
45	Introducción a <i>Aliados</i>	Libreto de Esteban Buch
52		<i>Aliados</i> de Esteban Buch
61	Introducción a <i>Retaguardia</i>	Ricardo Dubatti
70		<i>Retaguardia</i> de Horacio del Prado
97	Introducción a <i>Andrés y las palomas de tinta</i>	Jorge Dubatti
107		<i>Andrés y las palomas de tinta</i> de Alberto Drago
125	Introducción a <i>Laureles</i>	Gustavo Radice
134		<i>Laureles</i> de Mónica Greco y José Luis de las Heras
	Introducción a <i>Hanz y Shoshana</i>	
171		Paula Ansaldo
		<i>Hanz y Shoshana</i> de Sebastián Kirsznern

197	Introducción a <i>El fusil de madera</i>
	Ricardo Dubatti
204	<i>El fusil de madera</i> de Duilio Lanzoni
211	Introducción a <i>En un azul de frío</i>
	Marcela Sosa
219	<i>En un azul de frío</i> de Rafael Monti
237	Introducción a <i>Humo de guerra</i>
	María Fukelman
245	<i>Humo de guerra</i> de Daniel Sasovsky
259	Las autoras y los autores

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 Governori, 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

La guerra de Malvinas en el teatro argentino

Este ejemplar se terminó de imprimir en Grupo Unión

Carlos Calvo 675 / CABA – Argentina.

Julio de 2020 – Primera edición: 2.500 ejemplares